

كتابات
نقدية
118

القصيدة الحديثة ..
وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف



الهيئة العامة لقصور الثقافة

اهداءات ٢٠٠٣

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهرة



القصيدة الحديثة.. وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (118)

يناير ٢٠٠١

التدقيق اللغوي : محمد عامر فاضل

رئيس مجلس الإدارة
أنس الفقى

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

كتاب ففءة

118

القصة الحديثة.. وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف

رئيس التحرير

د.مجدى توفيق

مدير التحرير

رضا العربى

سكرتير التحرير

فانسى سمير

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى

١٦ أش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

الإهداء

إلى صديق العمر :

مجاهد عبد المنعم

شاعراً أحب إبداعه

وناقداً أعتز بقلمه

عبد المنعم عواد يوسف

تقديم

الأمر الذى لم يعد محلاً لخلاف، أن القصيدة الجديدة، التى اصطلح على تسميتها فى مستهل نشأتها بقصيدة «الشعر الحر» أو شعر التفعيلة كما أطلق عليها فيما بعد، قد أصبح لها السيادة على خارطة الشعر العربى الآن .

وهى منذ ظهورها فى مصر، فى أوائل الخمسينيات بعد أن اتخذت - على حد قول ناقدنا الكبير الدكتور على شلش - «معنى مختلفاً عن معنى الشعر الحر الذى ساد فى الثلاثينيات والأربعينيات» ^(١) . وقد تطورت عبر الأجيال حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من نضج واكتمال من حيث الشكل والمحتوى .

والدراسة التى بين يدي القارئ محاولة لرصد عدد من الظواهر الفنية، التى تجلت فى هذه القصيدة من خلال أعمال عدد من الشعراء، يمثلون أجيالاً مختلفة من مبدعى القصيدة الجديدة بدءاً بشعراء جيل الرواد، وصولاً إلى أجيال الوسط،

وانتهاءً بمجموعة من الشعراء يمثلون جيل الثمانينيات والتسعينيات .

وقد أثرت أن أكتفى بعمل شعري واحد لكل شاعر تناولته هذه الدراسة، بحيث أقف عند ظاهرة فنية معينة في هذه العمل تمثل إحدى تجليات القصيدة الجديدة لدى الشاعر موضوع الدرس .

وسوف يلاحظ القارئ تنوع تناول بحيث يغطي جوانب الإبداع المختلفة، موضوعياً وفنياً .

ويقدر تعدد العناصر الفنية التي تشكل التجربة الإبداعية في الشعر كان طموحي إلى تغطية كل هذه العناصر من خلال الأعمال الشعرية التي تناولتها الدراسة، راجياً ألا يتصور القارئ أنني أقصد إلى أن تكون هذه الأعمال ممثلة لكل اتجاهات القصيدة الجديدة، وحسبى أن يكون عملي هذا تجلية لعناصر الإبداع الشعري من خلال بعض اتجاهات القصيدة الجديدة عبر عدد محدود من الشعراء يمثلون الأجيال المختلفة .

وأخيراً، فإذا كانت قصيدة التفعيلة تمثل الركيزة الأساسية التي تقوم عليها هذه الدراسة، فإن ذلك لم يحل بيني وبين التعرض - بطريقة عابرة - لبعض الأشكال الفنية الأخرى في تجربة الشاعر الإبداعية كالقصيدة البيئية أو قصيدة النثر إذا

كان لهما حضورهما فى هذه التجربة، معتبراً ذلك مجرد رافد
جانبى يصب فى المجرى الرئيسى الذى تمثله القصيدة
التفعيلية، والتي تشكل الملمح الأساسى فى تجربة الشاعر
الإبداعية .

صلاح عبد الصبور والشعر العاطفى

أفة التطرف فى أى لون من ألوان النشاط البشرى أنه يحدث
ردود فعل عنيفة تكاد تودى به بأسره، وهذا التطرف مرده إلى
التزمت فى تطبيق فكرة من الأفكار، أو التعصب الأعمى لمذهب
من المذاهب، مما يؤدى إلى البعد عن جوهر الفكرة أو المذهب،
وإلى حجب كثير من جوانبهما الحقيقية عن العين الفاحصة، ولا
يدع مجالاً إلا لجوانب مفتعلة هى وليدة التأثير العاطفى الخاطى،
الناشئ عن التعصب للشيء .

وفى الخمسينيات وحتى أواسط الستينيات، مرت حياتنا
الادبية بهذه المرحلة، فقد تعصب فريق من النقاد للمذهب
الواقعى فى الأدب، بحيث قصروا الانتاج الفكرى والفنى على
جوانب معينة من الحياة، وقد فهم الشعراء - ربما عن خطأ لم
يقصد إليه النقاد - أن الشعر لا يكون شعراً حقاً إلا إذا تناول

النواحي الاجتماعية السيئة من حياة الناس، وتغنى بالسلام العالمى، وتتدد بكل من يعمل على إشعال نار الحرب، وهذا الفهم الجزئى للمذهب الواقعى، والتعصب له، نتجت عنه نتائج سيئة، فقد امتنع الشعراء الواقعيون عن التغنى بمشاكلهم العاطفية الخاصة، بل ورفضوا كل شاعر يتحدث فى شعره عن مثل هذه الأمور واعتبروه خائناً ومخدراً للشعب وصارفاً إياه عن الاهتمام بمشاكله الكبيرة .

وفى هذه الفترة، كان المذهب الواقعى هو البضاعة الرائجة فى السوق الأدبية، وقد ترتب على ذلك ان انضوى تحت لواء الواقعية كل دعى وكل أفاق، وكل عاطل من أية موهبة فنية حقة، وساد الحياة الادبية لون من ألوان الجفاف الفنى والعاطفى، وخرجت إلى الوجود قصائد عقيمة جذباء، كل حظ أصحابها من الفن قدرة على رص التفعيلات كيفما اتفق، وحشد عدد من الشعارات المذهبية والصيحات الخالية من الفن والنوق .

وبصورة عامة كان الشعر فى هذه الفترة خالياً من الشروط الفنية، للعمل الأدبى، واختفى صوت القلب وبسط هذه الأصوات الجافة، والصيحات المذهبية الجوفاء .

وكان «صلاح عبد الصبور» أحد قلائل فهموا الواقعية على حقيقتها، وفهموا أنه توجد إلى جانب مشاكل الناس العامة،

مشاكل فردية خاصة، تكون في مجموعها، هي الأخرى، مشكلة عامة، هي المشكلة العاطفية، مشكلته، ومشكلة كل إنسان يعيش في مجتمع مثل مجتمعنا العربي، لا يزال يعيش في ظل كثير من القيم الاجتماعية المتخلفة والأخلاقية الجامدة، هذا المجتمع يتأرجح بين مظاهر المدنية الجديدة ورواسب سنين طويلة من الحجاب والانعزالية الجنسية، هذا المجتمع الضائع وسط مطالب العصر التحررية، وطموح الإنسان إلى مجابهة احتياجات حياته بحرية وصراحة، وتقاليد اجتماعية تجذبه إلى أغوار ماضيه البعيد بمثالياته الزائفة وأخلاقياته البعيدة عن روح العصر .

عاش «صلاح» في هذا المجتمع، وأحس بمشاكل أبنائه العاطفية كواحد منهم - وكان له قلب، وكان على القلب أن يتحدث، وكان حديثه قصائد عاطفية رقيقة قرأناها متفرقة في الصحف والمجلات العربية، ثم عدنا وقرأناها مرة أخرى مجتمعة في ديوانه الفريد : «الناس في بلادى» وهذا الجانب وحده من شعر «صلاح» هو الذى نتناوله فى هذه السطور، لإيماننا بأهميته أولاً، وإيماننا ثانياً بأهمية تسليط الضوء على جانب واحد من جوانب العمل الفنى حتى ينال هذا الجانب حقه من البحث والدراسة، الشيء الذى لا يمكن استيفاؤه فى الحديث عن إنتاج الشاعر ككل .

و «صلاح عبد الصبور» يؤمن بالحب كقوة خلاقة بناة، وأنها أبعد ما تكون عن تخدير الناس وصرفهم عن مشاكلهم، فهي في حد نفسها مشكلة، وهي كمشكلة، لا بد من مجابقتها بصراحة حتى يمكن حلها، ونتعرف إلى غيرها من المشاكل، هذا إذا نظرنا إليها على هذا الأساس النظري، ولكن الحقيقة أننا نعتبر الحب ظاهرة خالدة ستبقى ما بقي الناس، وأفراد الشعب مهما بلغت حياتهم من خشونة وقسوة، فهم لا ينسون أن لهم قلوباً، وأن هذه القلوب تحب، وتتفعل بمشاكل العاطفة.. حقاً إن :

« الناس في بلادى جارحون كالصقور ...

غنائهم كرجفة الشتاء في نؤابة الشجر ..

ويقتلون، يسرقون، يشربون يجشئون..

« لكنهم بشر»

أجل إنهم بشر، ولذلك فهم :

يصنعون الحب،،

كلامهم أنغام..

ولغوهم بسام..

وحين يسفون يشبعون من صفاء القلب..

وحين يظلمون يشربون نهلة من حب..»

فصلاح عبد الصبور إذن حين يتناول الحب في شعره لا

يتناول شيئاً منفصلاً عن حياة أُمته، وإنما يتناول ظاهرة تعيش فى وجدانها، وينفعل بها أبنائها، وإذا كان صوت قلبه هو الذى يسمع من خلال هذه القصائد فليس معنى هذا أنه يتناول المشاكل الفردية الخاصة، فكونه واحداً من أفراد هذا الشعب يجعل من مشكلته الخاصة مشكلة عامة .

وأهم خاصية فى حديث القلب أنه بسيط، وبساطته هذه ضرورية، فهو صادر من القلب، وموجه إلى قلوب، والقلوب بعيدة كل البعد فى أحاديثها عن التعقيد، وهى لا تفهم من الأحاديث إلا ما كان بسيطاً عذباً، فليس بينها وبين بعضها وساطة من علم أو عقل، فالتعقل والمنطقية يفسدان حديث العاطفة، وكما كان هذا الحديث بسيطاً وخالياً من الصنعة، كان حظه من الخلود أعظم وقدرته على البقاء أشد. وفى استطاعتنا أن نرد إلى هذه الظاهرة ما نراه من شيوع الكثير من القصائد العاطفية القديمة بين الناس، وما نلمسه فى هذه القصائد من قرب المعنى، وبساطة الفكرة، وسهولة الألفاظ، ووفرة ما فيها من الشحنات الموسيقية والعاطفية .

ولا يكون حديث القلب ذا أثر فى النفس إلا إذا كان صادقاً وليد عاطفة صادقة، ولا شك أن الشعر المصنوع الذى لم ينشأ عن تجربة عاطفية حقة، لا يصل إلى القلب بسهولة، والقلب

الملتقى فى وسعه أن يتبين إذا ما كان هذا الشعر العاطفى الذى يقرأه أو يسمعه صادقاً أم مصنوعاً، والنموذج التالى بما فيه من بساطة وسلاسة وصدق عاطفة يصل إلى القلب مباشرة لأنه جاء نتيجة تجربة عاطفية حقيقية :

كان لى يوماً إله وملأنى كان بيته

قال لى : إن طريق الورد وعر فارتيته

وتلفت ورائى، وورائى ما وجدت

ثم أصغيت لصوت الريح تبكى، فبكيت

والشعر العاطفى عند «صلاح عبد الصبور» ينقسم إلى قسمين :

القسم الأول : نجد فيه أن حديث القلب مجرد إطار لوضع فكرة من الأفكار، أو الحديث إلى الحبيبة فى أمر من الأمور، ونجد ذلك فى قصائد مثل «رحلة فى الليل، الملك لك، لحن، رسالة إلى صديقة» .

والقسم الآخر هو قصائد تدور فى جوهرها حول موضوعات عاطفية خالصة، فنحن لا نسمع خلال هذه القصائد إلا صوت القلب وحده، ونجد ذلك فى قصائد مثل سوناتا - الرحلة - أغنية حب - الوافد الجديد - الإله الصغير - إطلال - طفل - ذكريات - أغنية ولاء - حياتى وعود - غزلية - منحدر الثلج - الوعد الأخير -

يا نجمى الأوحـد - أناشيد غرام .

فإذا تناولنا قصيدة من قصائد القسم الأول، مثل «رحلة فى الليل» نجد أنها مقسمة إلى ستة مقاطع، يحدث صديقه فى خمسة منها عن حياته وانطباعاته المختلفة، فهو فى المقطع الاول يتناول علاقته برفاقه، ووحدته فى الفراش مع الظنون والمخاوف، وأصوات السكارى التى تصل إليه فى حجرته وهم يغطون فى الطريق ويضحكون بانطلاق. وفى المقطع الثانى يقص لها حكاية طائرَيْن حبيبين ينقض عليهما طائر مفترس فيمزقهما ويمزق سعادتهما معاً. وفى المقطع الثالث «صلاح» يخاطب صديقه عن زائر رهيب غامض يروعه ويفزعه، وهو يذكرها بنزهة وعدته بها، ولكن كيف السبيل إلى ذلك ومصيره رهن إرادة هذا الزائر الرهيب القامض ولا ندري هل هو : الموت الذى يهدده، أم القدر بمعناه العام، أم الخوف من المجهول.. وهكذا تمضى بقية مقاطع «الرحلة» ولا نسمع حديث القلب إلا فى مطلع كل مقطع حين يوجه الشاعر حديثه إلى الصديقة .

وفى قصيدة «الملك لك» يبدأ «صلاح» بسرد بعض الصعاب التى صادفها فى حياته قبل أن يلتقى بهذه الحبيبة :

«أواحدتى قبل أن تلتقى...»

بهذا المساء السعيد البعيد...

بلوت الحياة وأرزاءها..

ولكنها ربما تساءلت : ولكن كيف - مع هذه الهموم والمشاق:

«ينور عينيك فيض سرور وحب» ..

وهنا يجيب الشاعر على هذا السؤال بسرد الظروف التي سادت حياته والانطباعات الى تسربت إلى أعماقه عنها، والتي كونت شخصيته على هذا النمط من الإيمان بالحياة والتفاؤل بها على الرغم من كل شيء .

وفي قصيدة «لحن»، يوضح لنا الشاعر كيف يقوم النظام الاجتماعي نو الفروق الطبقيّة حائلا بين الانسان وبين من يعشق، فهو أحب هذه الجارة التي :

« مدت من الشرفة حبلاً من نغم »..

إلا أنه لا يمكنه أن يطمع فيها، فبينهما من الحواجز الطبقيّة موانع صارمة فهي «في القلعة تغفو على فرش الحرير - وتنود

عن النفس السامة بالمرايا واللالى والعطور»، وهي :

«في انتظار الفارس الأشقر في الليل الأخير»..

وهو «ليس أميراً» وإنما واحد من الذين :

« ... لا يملك الواحد منهم حشوفهم ..

«ويمرون خفافاً كالنسيم»..

ومع ذلك فيقع على كاهلهم عبء كبير وثقيل، وهو :

«... أن يولد فى الظلمة مصباح وحيد»..

وفى قصيدة «رسالة إلى صديقة» يقص علينا الشاعر فى خطاب إلى الحبيبة فترة من حياته قضاها فى الفراش نهب المخاوف والأوهام و«هلوسة» المرض وخيالاته وكيف أنه تهيأ للموت، وإذا بخطاب من الحبيبة يصل إليه كان بمثابة :

«... القميص بين مقلتي يعقوب»..

«أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب»..

«الساق للكسيح»..

«العين للضريز»..

«هناء الفؤاد للمكروب»..

وربما نكون قد أطلنا عند هذا القسم من شعر «صلاح عبد الصبور» العاطفى، وما ذلك إلا لرغبتنا فى توضيح كيف يمكن المزاوجة بين المشاكل العامة، والمشكلة الخاصة فى القصيدة الواحدة بشكل سليم .

أما القصائد العاطفية الخالصة، فتنقسم بدورها إلى قسمين : قسم يمكننا أن نطلق عليه «قصائد تقليدية» ويضم «سوناتا - رغم شكلها الإفرنجى - الرحلة - الوافد الجديد - الإله الصغير - الأطلال - ذكريات - حياتي وعود - غزالية - منحدر الثلج - الوعد الأخير» .

وقسم ثان يمكننا أن نطلق عليه «قصائد جديدة» ويضم
«أغنية حب، طفل، أغنية ولاء، يا نجمي يا نجمي الأوحى، أناشيد
غرام» .

ونتناول قصيدة من القسم الأول مثل «سوناتا» فنجد أنه ليس
بها من جديد اللهم إلا محاولة إدخال هذا اللون من بناء
القصيدة إلى الشعر العربي، أما الأفكار فشائعة، ليس بها من
جديد، إلا محاولة إدخال التعبير عن كفاح الناس في هذا اللون
من النظم الشعري .

وفي قصيدة «الرحلة» ملامح عامة من شعرائنا الرومانسيين
بدون تحديد، وكذلك في «الوافد الصغير» .

وفي قصيدة «الإله الصغير» نحس بروح «محمد رشاد
راضى» صاحب الديوان الرومانسى القيم «مقابر الفجر» .

أما قصيدة «أطلال» فتنقلنا إلى أجواء «محمود حسن
إسماعيل» :

أطلال .. أطلال

في كنه أكفان
وبينها قبري

يمشى بها النسيان
لكل نكرى قبر

أطلال .. أطلال

واسترحمت عبرات

ناحت له صلوات

فى ثوبها الشعرى

وتصدت النزوات

وفى قصيدة «ذكريات» تنتقل إلى أجواء الرومانسية الغربية، وخاصة عند الشعراء الإنجليز، و«شيلى» على وجه التحديد .
وقصيدة «حياتى وعود»، أعتقد أن سائر القراء العرب يعرفون الصلة الوثيقة بينهما وبين قصيدة «فدوى طوقان» فى رثاء أهلها .

أما تعابير «على محمود طه» وصوره وأساليبه فتكاد تنطق فى قصيدة «غزلية»، وكذلك فى «منحدر الثلج» و«الوعد الأخير» .
ويبدو أن «صلاح عبد الصبور» كان فى بدء تكوينه الشعرى عندما كتب هذه القصائد، فكان لهذا الاعتبار عرضة للتأثر بالرواد، ولا أحسب أن هذا يقلل من مكانته الآن كشاعر كبير ذى تأثير .

أما القصائد الجديدة حقاً، والتى يعتبر «صلاح» بسببها رائداً من رواد الشعر الحديث، فمنها «أغنية حب» التى اعتبرها بحق فتحاً جديداً فى عالم الشعر العاطفى العربى .

«جبت الليالى باحثاً» فى جوفها عن لؤلؤة...

وعدت فى الجراب بضعة من المحار ..

وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار..

وما وجدت اللؤلؤة..

سيدتى، إليك قلبى، واغفرى لى..

أبيض كاللؤلؤة..

ولامع كاللؤلؤة..

هدية الفقير...

وقد ترينه يزين عثك الصغير» ..

وإذا كان «صلاح» قد احتذى هنا حنو «نشيد الأنشاد»، فقد سار على نهج الشعراء المتصوفة فى قصيدة «أغنية ولاء»، فهو قد استعار أسلوبهم فى مخاطبة «ذات الله»، ذاتهم المعشوقة، فى معالجة ذاته الأرضية «الحبيبة»، ومحاولة الشاعر هنا إنزال هذا النمط من التعبير الشعرى من سمائه إلى أرض البشر البسطاء، مع الإبقاء على نفس طريقة الصياغة والأسلوب، والتفانى فى المعبود والنويان فيه، ونفس شفافية الفكرة والألفاظ، ففي هذه القصيدة صور بعينها من شأنها أن تستحضر الجو الصوفى إلى أرض الحدث مثل :

« صنعت لك عرشاً من الحرير... مخرى.. نجرته من صندل
ومستدين تنكى عليهما»، «أسرحت مصباحاً... علقته فى كوة فى
جانب الجدار»، «خرجت لك.. على أوافى محملك.. كمثما ولدت -
غير شملة الإحرام - قد خرجت لك.. اسائل الرواد».. وهكذا ...

وقصيدة (الطفل) تستمد قيمتها من كونها قصيدة رمزية ذات أكثر من تفسير، فالقارئ المتعجل لن يرى فيها غير مشهد حزين لرجل وزوجته إزاء طفلهما الميت .

ولكن القراءة المتأنية تمكن القارئ من الخروج بمفهوم آخر للقصيدة، فسرعان ما يكتشف أن هذا الميت الصغير «هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح» لم يكن إلا حياً كان بين الاثنين ثم انتهى بالفشل، حيث وسده قلبه الكسير، وسقى مدفنه دمه .

ولا أدري لماذا لم تهزنى قصيدة «يا نجمى الأوحى»، ولعل مرد ذلك إلى أن القصيدة على الرغم من كونها قصيدة عاطفية، فإنك لا تسمع فيها إلا صوت العقل يفسر ويتقلسف .

«لغحت أيام الرعب رواعها حتى شاها

ونوى فى عينهما زهو الفطنة والمجد الكائب

عريا من بزة هذا العصر المشهود

صفرا، صفرا.. حتى دقا

حتى صارا قزمين» .

وفى قصيدة «أناشيد غرام» نجد شيئاً يستحق الإشارة، هو إثبات «صلاح» بالدليل العملى أنه ليس من رواد الشعر الحديث فحسب، وإنما فى وسعه أن يكتب شعراً كلاسيكياً جيد السبك،

متين البناء، رصين التعابير، حتى لكأنه واحد من الشعراء
الفحول :

وقلت لقلبي والأمانى تعله
رسا زورقي بعد الترحل يا قلبي
وها قد بدا الحب الكبير لناظري
نفضت يدي مما عداه من الحب»

كامل أيوب وقيوده التي لا ترى !!

لعل أهم ما يميز شعراء جيل الريادة في حركة الشعر الحر أن التجديد لديهم في بنية القصيدة الحديثة ومحتواها لم يكن وليد طفرة، وإنما جاء انطلاقاً من معاشيتهم لأنماط التعبير الشعري السابقة، وتدرجاً في التجربة الإبداعية وصولاً إلى هذا الشكل الجديد الذي رأوا فيه تعبيراً حقيقياً عن رؤاهم الفكرية وتمثيلاً صادقاً لما يربون قوله للناس .

وهذا ما عبر عنه شاعرنا الراحل «كامل أيوب» بقوله في إحدى فقرات التمهيد القيم الذي أورده في مقدمة ديوانه «الطوفان والمدينة السمراء» : «لقد عمد الشاعر الجديد إلى التغيير الأخير في نظام القصيدة المتوارث لا لذاته، بل بهدف تحقيق بناء شعري جديد تماماً بمنهجه في تنمية صورته وأفكاره وحواره وحركة انفعالاته، من أجل توصيل المحتوى الأيديولوجي

الذى هو رؤيا اجتماعية متكاملة، والذى يتخطى غالباً الأشكال المستنفدة مصطنعاً لنفسه أشكالاً جديدة أكثر تناسباً معه» (انظر الديوان : ص ١٦) .

وكان طبيعياً بالنسبة لكامل أيوب، كواحد من كوكبة شعراء الريادة أن يستوعب التجارب الإبداعية السابقة، وأن يكون لكل منها نصيب فى إبداعه، قبل أن يستقر عند الشكل الجديد كمرفأ أخير لتجربته الفنية .

وإذا كان ديوان «الطوفان والمدينة السمراء» قد أتى ممثلاً تمثيلاً حقيقياً لهذه التجربة كان بديهياً أن يضمه شاعرنا الراحل نماذج مختلفة للمراحل التعبيرية التى خاضها تدريجياً من «الكلاسيكية» إلى «الرومانسية» إلى «الواقعية» وصولاً إلى الشكل الجديد .

وكنموذج لشعر المرحلة «الكلاسيكية» فى تجربة كامل أيوب أقف عند أولى قصائد الديوان «ترنيمة الشهيد» التى تمثل خصائص هذه المرحلة من التزام بالوزن الواحد والقافية الموحدة، والمعجم الشعرى المتسم بالجزالة ورصانة التركيب والاعتماد على الصور الجزئية المعبرة عن المضمون، وارتفاع النبرة الخطابية الموحية بالحماس وروح الإقدام .

«الآن باسم كرامتى وإبائى
أفنى لتخلد أمتى بفنائى
الآن أوفى الأرض بعض عطائهم
وأخط صفحة عزها بدمائى
الآن أصعد للسماء بجوهرى
فليفرح الأوغاد بالأشلاء
والله ما قتلوا القتييل وإنما
أحيوا عليها ثورة الأحياء
أماء لا تبكى على ويا أبى
جفف دموعك وابتهج بقضائى
مات وحدى بل مع الأحرار فى
يوم الجهاد وساحة الشهداء»

وإذا كانت المرحلة الرومانسية فى تجربة كامل أيوب تبدو فى
هذا الديوان متمثلة فى قصائده : «نداء الحب» و«ابنة الخال»
و«أجيبى يا سمراء» و«ضياح» و«بلا شاطىء»، فإن الخصائص
الفنية لشعر هذه المدرسة تتجلى فيما تشيع فى هذه القصائد
من عواطف حادة يغلب عليها الأسى والإحباط والحب المخفق،
إلى جانب معجم رومانسى قوامه ألفاظ مثل «الشاطىء»،
والأحلام، والشوق، والحرمان، والوجه السكرى، وجراح الحب،

والعش الجميل، والحلم الوردى، ووحشة الروح، والوحدة،
وأغنيات المساء، والليل، والأصيل، والصبابة، والحنين، والأرق،
وأنفاس الصباح، والجوانح، والعباب، والربيع» إلى آخر هذا
المعجم بكلماته الموحية، وعباراته الرشيقة.. كل ذلك من خلال
الصور المجنحة، والتشبيهات المحلقة، والاستعارات ذات الإيحاء
الرومانسى الخاص، وأكتفى بإيراد نموذج واحد يتضمن كل
هذه الخصائص من قصيدة «ضياح» :

فى شعاب الحياة أنركنى الليل فنارت رياحه باحتدام
فتوكانت فى كلال على الصبر ونثرت بالرجاء حطامى
وتحاملت على أعبر الدرب وأجتاز وعره فى سلام
فتعثرت فى صخور طريقى، وتخبطت فى تلؤل ركامى
اعبرى يا دليلتى ودعيني فسأبقى كما أنا فى ظلامى .
لم تبال الحياة يوماً بحزننى ويكأنى ولم تصخ لهمومى
كم زهت شمسها بهاءً وروحى فى ضباب مخيم وغيوم
كم بدا بدرها وضيقاً على الناس ويدرى مشوه ونجومى
عيباً أرسل الشكاة، فما تسمع بئى ولا تحس كلومى
بح صوتى وعدت من صخب العيش وحيداً بقلبى المهزوم.
وفى تدرجه الطبيعى من «الكلاسيكية» إلى «الرومانسية»
ويون أن يحرق المراحل، كان وقوف شاعرنا الراحل عند المدرسة

«الواقعية» التى كانت لها السيادة على الساحة الشعرية منذ أواخر الأربعينيات وطيلة الخمسينات، والتى انضوت تحت خيمة ما سمي بالأدب الهادف الذى تبني قضايا الجماهير ومشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية، والصراع ضد الإقطاع والاستعمار والقصر، هذه المدرسة التى كان من أبرز فرسانها فى هذه الفترة : كمال عبد الحليم والفيتورى، وجيلى عبد الرحمن، وتاج السر الحسن، ونجيب سرور، وإبراهيم شعراوى، ومحمود شندى، وعبد الرحمن الشرقاوى، والخميسى، وغيرهم، والتى زخر معجمها الشعرى بعبارات «الكادحون، والسادة، والعبيد، الزحف، والأغلال، والقيود، والجدران، والأسوار، والجراح، والجوع، والنضال، والصراع» إلخ...

ومن شعر كامل أيوب الذى يمثل هذه المدرسة قصيدته «انطلاق» التى يقول فيها :

أى معنى لوجودى.. أى معنى لوجودى
وأنا أعنو لأعدائى وأكبو فى قيودى
أجرع الذلة فى دارى وأحيا كالعبيد
أكل الجوع وللسادة زادى وحصيدى
كيف أجنى وأنا طائر لغيرى قمح حقلنى
كيف أقضى كل أيامى ثقلات بحملنى

إننى أسمع صوت النار فى جنبى تغلى
هى ذى تحرق خوفى.. هى ذى تكسر على
وثب المارد فى نفسى على العبد الأشل
لم يعد يتسع القمقم لى والكون حولى

وإذا كنت قد وقفت طويلاً - نسبياً - أمام إبداع شاعرنا
الراحل من خلال القصيدة البيتية، مقدماً هذه النماذج التى
تؤكد سيطرته على أنواته التعبيرية وتمكنه من الصياغة التقليدية
للقصيدة العربية فى مراحل تطورها المختلفة، فلكى أثبت أن
كتابة القصيدة الجديدة لدى كامل أيوب لم تكن نابعة من عجز
عن كتابة القصيدة البيتية - كما زعم ذلك أعداء الجديد - وإنما
من إدراك لطبيعة العصر وضرورة تطوير الشكل الشعري -
ليناسب المضامين الجديدة، والرؤى التعبيرية النابعة من التطور،
وتقدم الحياة إلى الأمام .

وإذا ما كانت الملكة الإبداعية لدى كامل أيوب قد نضجت
تماماً خلال تمرسه الطويل بكتابة القصيدة البيتية باتجاهاتها
المختلفة فلم يكن مستغرباً أن تخرج قصائد الشعر الجديد عنده
مكتملة شكلاً ومضموناً .

ونستطيع أن نحصر المحتوى الفكرى لتجربته الإبداعية من
خلال قصيدة الشعر الحر فى عدد من الاتجاهات :

أولاً : النزعة الوجودية :

وخير ما يمثلها قصيدته «قيود لا ترى»، والتي يصدرها
بمقولة «سارتر» الشهيرة :

«إنه ليس بضعيف ولا بمرض طارئ، إنه أنا ..

في هذه القصيدة يعاني الشاعر حيرة وجودية، بين إدراكه
لحريته الشكلية، فلا قيود في يديه، ولا أغلال تشد ساقيه، وبين
إحساسه بالعجز، فهو يجر ساقيه جراً، وكأنه موثق بألف قيد
وقيد، فالعلة في داخله، لا من خارجه :

«روحي البيضاء حيرى في دياجي بدني

كلما شاعت فناء في الوجود عاقها الجسم فناءت بالقيود

كم أرايت أن تكون

قطرة يلقي بها الفجر لأوراق الزهور

أو غناء مرسلاً عبر الفضاء

أو نسيماً كالنسيم

أو شعاعاً

فإذا همت بأن تتركتني

أنقلتها رعدة في بني

فمضت تلعنني

هكذا تجذبني الأرض إليها رغم أنفي

وغداً تصرع طيفي

وغداً تحضنني»

إن ذروة الحس الوجودي لدى كامل أيوب، والذي ترجم عنه خلال هذه القصيدة، والتي تعد من بواكير شعره الحر، حيث أنشأها عام ١٩٥٣، تتجلى في هذا المقطع الذي ورد في ختام رائعته والذي يقول فيها :

« لا تصنق أنني رب فعالى وخالى

بل أنا عبد فعالى وخالى

وهي من صنع الطريق ...

أولسنا برقيق ؟

نحن أسرى من قيود مارد

في قيود من دمانا الأكمية

من زمان ومكان

من قدر ..

أفتدري لم ضعننا يا أخى..

أفتدري لم لا نملك فى الأرض اتجاها ؟!

ما أنا حر ولا أنت طليق فى مداها

نحن نمشى فى قيود لا نراها»

وإذا كان كامل أيوب من الأصوات النادرة التى تبنت هذه

الزعة الوجودية فى شعرنا الحديث فلا أظن أن هناك شاعراً
آخر قد استطاع أن يبلغ هذا المستوى الرفيع فى التعبير عن
مأزقه الوجودى بعمق- كما فعل شاعرنا الكبير الراحل.

ثانياً : الزعة الوطنية : وتمثلها فى هذا الديوان رائعته :
«الطوفان والمدينة السمراء» و «الجندي الأخير» كتب الأولى أثناء
العدوان الثلاثى على مدينة بورسعيد المجاهدة، وهى قصيدة ذات
بناء درامى محكم، يقسمها الشاعر خمسة أقسام، تبدأ برحلة
الثوار لصند هذا الهجوم الغادر، ويصور الجزء الثانى طريق
هؤلاء المجاهدين نحو غايتهم النبيلة، وفى الجزء الثالث يتحدث
الشاعر عن هؤلاء الرفاق .

«لفظ.. أصوات أحياء

سبقونا كي يقفوا فى وجه الطوفان

أبطال كل مدينتنا أبطال

ها قد جئنا السور

فلنزحف كالنار تصد النار

يا أصحابى فإذا متنا

قد نحجب عن قلب مدينتنا السيل

ولنذكر أننا ما جئنا لنموت

بل لنرد الموت»

وفى القسم الرابع يصور الشاعر هول هذا الطوفان وبسالة
رجال المقاومة الشعبية فى صده ودحره، لتنتهى القصيدة
بالعودة بعد النصر :

«هأنت تعود معى

إنى مجروح عند الكوع الأيمن

قد مات كثير تحت السيل

سنوسدهم بمعابينا

وسنكتب فوق شواهدهم : قديسون

ما أغلى ساعات العمر الحر

عد للزوجة والأطفال الآن

عد للكرمة والزيتون

وافرح منذ اليوم

لمدينتنا الباسلة السمراء» .

أما رائعته الثانية فى الاتجاه الوطنى لديه «الجندى الأخير»
فتجسّم ملحمة صراع خاضها جنود إحدى القلاع فى صد
هجمة تترية، حيث تساقطوا واحداً إثر الآخر حتى لم يبق منهم
إلا جنديان اثنان :

«سقطت خلف جدار القلعة آخر فرقة

إلا جنديين التقيا محنين

واتفقا فى نظرة عين
لا تضرب من ركن واحد
وانتقل فى أمكنة الجند
إن الرخ يكاد يلم جناحيه
ثم يعود بنون الصيد
فى هذا الفجر
لم تسكت فى القلعة طلقة»

وانسحب الأعداء بعد أن تأكد لهم صمود القلعة وعدم
استسلامها وكان أحد الجنديين الباقيين قد سقط عند الظهر،
واستمر الثانى فى الضرب مغيراً اتجاهاته حتى تحقق
الانسحاب، ولكنه كان فى طريقه إلى الشهادة.. اسمعه يقول :

«التتر يعودون

لكنى مجروح فى الرئة اليسرى

إنى ميت

إنى أذهب لكن بعد النصر»

وفى أداء فنى محكم ينهى شاعرنا الكبير رائعته بهذا المقطع

الفريد :

«كان الشفق بلون الدم

وسحابات بخان تصعد فوق البقعة

وتحرك آخر أبطال القلعة
بيد تركيز علماً فى مسرى النسمة
ثم تميل فتكتب كلمة
«للاثنين غداً»

كل يد تقدر تضرب
قد تتصركم غمضة عين صبر
يكتبها آخر جندي وهو يموت .
ثم انكفأ البطل ومات
ألقي بيديه على أول جسد لرفيق
عانق فيه الأصحاب جميعاً .
ثالثاً : النزعة الإنسانية :

وتتحقق فى عدد من القصائد التى يتجلى فيها الشعور
الإنسانى الذى يحتضن العالم بحب ويعبر عن الطبيعة البشرية
بكل نقائصها وكمالاتها من هذه القصائد : «زائر فى الغربة -
انتظار - طارق الليل - الأحباب - أغنية طائر صغير - يا أيها
الإنسان - المسيح على الطريق - المخاض الثانى » .
رابعاً : النزعة الأسبرية :
وتبدو فى قصيدته :

« أغنية للطفلة » التى يهديها إلى ابنته «مها» وهى تبدأ عامها

الثانى . وهى قصيدة جميلة مفعمة بمشاعر الأبوة الحانية،
ودفاء الأحاسيس الأسرية الصادقة. يقول فى مستهلها على
لسان الأب المشغوف بابنته، المتأجج العاطفة نحوها :

«تبسمى تبسمى

ولتنهضى أو تستريحى فوق معصمى

ولتنطقى «بابا» و«ماما» نطقك الغرير

قد سوّيا من الضلوع مهدك الصغير

من قطعة الفؤاد

شقاً لك الفراش والغطاء والوساد

يا أنسنا عند السهاد

يا دفئنا والليل شتوى بغير أنجم

يا ظلنا مع الهجير

أمك قالت وهى تطرى حسنك النفير

« لقد سقيت وردة الخنين من ندى » .

خامساً : الروح المصرية :

وأعنى بها مجموعة من الملامح الفنية يحقق توافرها فى
النص الأدبى خاصية تنفرد بها الشخصية المصرية فى مجال
التعبير والإبداع. وتتبلور هذه الخاصية فى نسق العبارة التى
تكتسب حساً شعبياً واضحاً لا تخطئه الذائقة اللامحة، إلى

جانب مجموعة من المفردات تشيع فى التعبير المصرى، وطريقة خاصة فى المجاز والتخيل ينفرد بها عن غيره من شعوب أمتنا العربية .

ولعل الشاعر الكبير «مجاهد عبد المنعم مجاهد» وشاعرنا الراحل «كامل أيوب» أن يكونا - فى تصوورى - خير من يمثلان هذه النزعة فى شعرنا المصرى الحديث .

هناك فى ديوان كامل أيوب ست قصائد تترجم عن هذا الاتجاه فى تجربته الإبداعية وهذه القصائد الست هى « موال - مريض حب - نبوية - الهدية - بقية اللحن - وحم » .

وفى تناول لهذه الظاهرة الفنية أبدأ بقصيدة «موال» التى يستوحى فيها الشاعر الماثور الشعبى كما يتجلى من خلال الحكاية الشعبية «الحنوتة»، وبعض المعتقدات الريفية حول الداء والعلاج، وقارئ النص إلى جانب هذا كله سيكتشف الروح المصرية فى طريقة صوغ العبارة، ونسق التعبير، وتخير مفردات بعينها :

«يا حارس البستان

عندى غليل يعجز الطبيب من زمان

ويدعى العراف أنه يطيب

بقطرة من ماء زمزم

وجرة من ماء نيلنا الحبيب
وشمة من ناضر الرمان
ومنذ ما مشى العراف أقطع الدروب
أفتش البقاع عن بستان
يجود بالثمار نونما أوان
وساقنى هنا النصيب» .

(لاحظ : من زمان - يطيب - شمة - منذ ما مشى العراف -
نونما أوان - وساقنى هنا النصيب) .

قصيدة «مريض حب» المستوحاة - كما يصرح بذلك الشاعر -
من بعض المرددات الريفية، فتقوم على هذا النسق التعبير
الشعبي الذي ألمحت إليه .

وأشير إشارات عابرة إلى مثل قوله :

« قلب الحب لا يهدأ ولا ينام - وللهوى أحكام - أنعم بواجب
السلام - أنا طريح الفرش - للصبح ما أرجى الجنب - الدار قرب
الدار - ألا تطوف بالعليل قبلما يموت - يريد أن يذوق جرعة
تشفيه من يدك - تهامس الخلان : داؤه غرام - السعد فى كملك
والشفاء والأحلام » .

أما قصيدة «الهدية» فتتمحور حول الحكمة الشعبية التي
يخطب ود الجميلة فيها شخصان : الأمير والفقير، الأمير الذى

أتى بهديته :

« ألف ناقة محملة

ومنزلاًن واحد مشتى وواحد مصيف

وكنز تبر ليس يعرف الزوال»

ومع ذلك ترفضه الجميلة، وتفضل عليه

«الفقير الذى قال لها :

أما أنا فليس فى يدي هديه

لأننى فقير

أملك منزلاً يضم اثنين

وأعشق الحياة والغناء والطرب

هديتى إليك أننى محب

وأن طيفك الجميل فى دمي من القدم»

ولا أعتقد أننى فى حاجة إلى إيضاح الروح المصرية فى

نسيج مثل هذه القصيدة من ناحيتي الشكل والمضمون .

وفى قصيدة «بقية اللحن» يستوحى طرفاً من القصة الشعبية

الشائعة فى ريفنا المصرى، والتي بطلها «المغنى حسن» :

«فتى نحيل شاحب قوامه ممطوط

تعرفه بأسرها كل قرى أسيوط»

وهى كغيرها من قصائد هذا الاتجاه مفعمة بالروح المصرية،

وطرائق التعبير الخاصة بها، ويتحقق هذا كله فى المقطع التالى الذى اختتم به شاعرنا قصيدته :

«بقية الموال

رديدها لنفسه الفتى النحيل
وهو يعميت فى كفيه وردة حمراء
ألقت بها عذراء من شباكها عليه
« خان حبيبه الغزال
مشى وراء عاشق أغراه باللال
زف إليه من شهرين »
المبتلون يحملون سرهم يا ليل
ويسهرون وحدهم يا ليل
فارفق بهم يا ليل..»

وبعد فلا أظننى قد استطعت فى هذه الصفحات الموجزة أن أعطى هذا الشاعر الكبير حقه، وأعترف أننى ما صنعت أكثر من تقديم عدد من المفاتيح التى تمكن القارئ من فتح عدد من الأبواب للدخول إلى تجربة شاعرنا الكبير المتعددة الاتجاهات .
وإذا كان «كامل أيوب» لم يقدم من الأعمال الشعرية المنشورة إلا هذا الديوان وعدداً كبيراً من القصائد المنشورة فى الدوريات الثقافية، فقد آن الأوان لتخرج إلى النور مجموعة من

الدواوين الشعرية التي أعدها للنشر، ولم يمهلها القدر حتى يراها منشورة في حياته، فهل نعمل معاً على إخراجها حتى تطمئن روحه وتهدأ بعد استقراره في دار الخلود؟

حسن فتح الباب ومازق الفنان بين المهنة والهوية

تدرج الدكتور «حسن فتح الباب» في مراتب الشرطة حتى وصل إلى رتبة «اللواء»، ولم تصرفه وظيفته كضابط شرطة في يوم من الأيام عن قول الشعر، فظل حريصاً على هويته الأساسية كشاعر موهوب، ولا شك أن عمله في سلك الشرطة كان رافداً مهماً في تجربته الإبداعية، وشكل ملحماً واضحاً في هذه التجربة .

والشاعر حسن فتح الباب من الرموز الريادية في قصيدة «الشعر الحر»، بدأ ممارسة النهج التفعيلي منذ الخمسينيات، وظل حريصاً على الإبداع من خلاله حتى يومنا هذا، وأفرزت تجربته الإبداعية خلال هذه الفترة أحد عشر ديواناً هي على الترتيب :

« من وحى بورسعيد : عام ١٩٥٧ - فارس الأمل : عام ١٩٦٥ - مدينة النخان والدمى : عام ١٩٦٧ - عيون منار : عام ١٩٧١ - حبنا أقوى من الموت : عام ١٩٧٥ - أمواجاً ينتشرون : عام ١٩٧٧ - معزوفات الحارس السجين : عام ١٩٨٠ - رؤيا إلى فلسطين : عام ١٩٨٠ - وردة كنت فى النيل خبأتها : عام ١٩٨٦ - مواويل النهر المهاجر : عام ١٩٨٨ - أحداق الجياد : عام ١٩٩٠ . »

كما أن له مسرحية شعرية بعنوان «محاكمة الزائر الغريب» . وفى هذه الدراسة أتصدى بالتحليل لإحدى قصائد ديوانه «أحداث الجياد» وهى قصيدة «غريب فى القرية»، والتي كان قد سبق للشاعر أن نشرها تحت عنوان «ضابط فى القرية» فى مجلة «الآداب» البيروتية على ما أنكر .

وتمثل قصائد ديوان «أحداق الجياد» تنويعات على معزوفة أساسية هى التعبير عن الأزمة النفسية التى وجد الشاعر نفسه فيها، موزعاً بين واجبه المهنى - كضابط شرطة - تحتم عليه وظيفته أن يقف إلى جانب السادة من ملاك الأرض - الإقطاعيين - حامياً لمصالحهم، ومدافعاً عنها، وبين واجبه كإنسان حر شريف يدرك مدى الحيف الذى يوقعه هؤلاء السادة الملاك بالفقراء من زارعى الأرض، ومع ذلك فواجهه المهنى يفرض عليه

أن يردع هؤلاء الكادحين إذا ما سولت لهم أنفسهم أن يثوروا
ضد ظالمهم من الملاك، منتزعين حقوقهم عنوة .

إن اختلاط الأوراق - بهذا الشكل - والذي أدى إلى تبادل
المواقف، بحيث يصبح اللص مُعْتَدِيً عليه، من واجبه - كرجل
شرطة - أن يحميه ويدافع، بينما يتحول المظلوم والمعتدى عليه
لصاً ومهدداً للأمن ينبغي رده، أو الوقوف في حالة تأهب لدفع
هذا التهديد إذا ما صدر عنه، أوصله إلى هذا المأزق النفسى
الذى وجد شاعرنا نفسه فيه.. أن يكون مطالباً - وهو الفنان
المثقف ذو الرؤية الثورية للواقع - بالوقوف - بحكم وظيفته
كضابط شرطة - إلى صف الإقطاعيين من أصحاب المصالح
الرسمية، ضد من ينبغي - بحكم هويته كمثقف ثورى - أن يقف
مدافعاً عنهم من الفلاحين أصحاب المصالح الحقيقية .

وهكذا كانت حيرته بين الواجب الرسمى، والواجب الإنسانى،
وبرغم انحيازه شعورياً ونفسياً إلى صف أبناء الأرض ضد
أصحابها وملاكها، فإن حيرته النفسية تزداد اشتعالاً لشعوره
بتوجس الفلاحين منه بسبب وظيفته المهنية، واعتباره غريباً
عنهم، بينما هو فى قرارة نفسه يشعر أنه واحد منهم، وواجبه
أن يحميهم ضد من يتصورون أنه يقف معهم ضدهم، لأنه - فى
اعتقادهم - منتمٍ إليهم .

إن العنوان الفرعى لـديوان «أحداق الجياد» هو : «تنويعات على لحن الحارس السجين»، والحارس السجين هو ضابط الشرطة، وصفة السجين تأتى من هذه الأسوار النفسية التى وجد الشاعر نفسه خلفها لطبيعته - كمتقف ثورى وفنان - يشعر أنه يلعب دوراً غير دوره الحقيقى، والذى تخلق عنه بحكم وظيفته.

وقصيدة «غريب فى القرية» هى أولى قصائد «أحداق الجياد»، والشاعر يعبر فيها عن شعوره بالغربة لإحساسه أن أهل القرية يعتبرونه - بحكم وظيفته كضابط شرطة - غريباً عنهم، فهم يرفضون وجوده، وهذا هو سر أزمته :

« لا تزحم الطريق بالخطا

خطاك ظل طارق كئيب

وكلما مضيت هارباً من الصدى

لم أنج من عيونهم تلوّق الطريق »

إنهم يرفضون وجوده، ويسدون قلوبهم فى وجهه، كأننا نقمة

حلت بهم :

« كأننا نقلب السماء جبهتى

بالقحط بعد نظرة المنى ،

وقلة الجنى »

وفى المساء يلتقون، ويقضون ليلتهم، وهو معزول عنهم، رجالاً ونساء، صبياناً وبنات يسمرون، ويبقى ساهراً يترقب فى هلع مقدم الصباح ، لأن لعنة الغربة ستعود لتصفعه من جديد :

« وفى سجو قريتي تروعنى مطالع الصباح

« أخاف أن يجىء

وَألف وجهه.. ألف عين

تقول : يا غريب

لا تزحم الطريق بالخطا

يا أيها الغريب »

إنه يود أن يحطم هذه الأسوار النفسية التى يقيمونها عازلاً بينهم وبينه، ولكنهم يأبون إلا أن يتركوه خارج قلوبهم، معتبرين إياه - وهو الذى بطبيعة نشأته وتكوينه واحد منهم - غريباً عنهم، وعن دنياهم.. أليس ضابطاً ؟

« كم شاقنى الهوى لصحبة الرفاق

هنية فى السامر الطروب

وكم رجعت فى إهابى الغريب »

إن البسطاء من أهل القرية لا يمكن أن يعتبروه إلا غريباً لعاملين: الأول: بحكم معاناتهم وما لمسوه بأنفسهم من انحياز رجال الشرطة إلى جانب الإقطاعيين، بل واتخاذ هؤلاء

الإقطاعيين لرجال الشرطة كأسواط فى أيديهم يروعون بها هؤلاء الفقراء المعدمين ويعذبونهم أشد صنوف العذاب. والعامل الثانى : بحكم الموروث الشعبى من قصص ومواويل توارثوها عن آبائهم تصور رجال الشرطة دائماً كأداة ترويع وقمع وإذلال فى يد السلطة ضد أفراد الشعب البسطاء. فكان طبيعياً أن يكون موقفهم منه هذا الموقف الرافض لوجوده بينهم:

« لكنما ربح الشمال تنكأ الجروح

فينشد الرواة فى الأرغول

حكاية الأمير والفلاح

والجند تقصب الديار بالسلاح »

إن هذه الذكريات المرة، التى ترسخت فى وجدان أهالى الريف، والتى تتغذى من نبعين أساسيين : واقع المعاناة المعاش من رجال الشرطة كأداة قمع فى أيدي الإقطاعيين، وموروث شعبى غنى وخصب يؤكد هذا الواقع ويضفى عليه طابعاً أسطورياً يعمقه فى وجدانهم، كان لابد أن تقيم هذا الحاجز النفسى بين الشاعر - كضابط شرطة - وبين الفلاحين من أبناء القرية :

« وكلما طلعت من حنية الطريق

تشير لى الأصابع النحيلة

ويرتمى فى مسمى النشيج كاللهيب »

ويرغم محاولات الشاعر الولوج إلى عالم أبناء القرية، والنفاذ إلى قلوبهم، فهى تظل موصدة فى وجهه، وكأنما عمله - كرجل شرطة - أصبح رسداً يغلّق أبواب هذه النفوس أمام نفسه، مع كونه - فى الأصل والواقع - واحداً منهم. إنه يحبهم فلماذا يرفضونه ؟ إنه واحد منهم فلماذا يعزلونه عنهم ؟

« غرست من محبتى شجيرة خضراء

ضياؤها نواره الحقول

وقلت للرفاق : يا أحياب

أبوابكم ممدودة الرحاب

لا توصدوها فى الوجوه

فقد سقيت مثلكم شجيرتى

بدمعة الصفاء والحنان »

وتذهب كل محاولاته سدى، ويبقى سجين مهنته، معزولاً عن هذا العالم الذى يحبه، والذى يتوق إلى معانقته والالتحام به، فيقوم بون ذلك ألف سد وسد .

وهذا النص الشعري الجميل يمثل أغلب قصائد ديوان الشاعر الكبير الدكتور حسين فتح الباب «أحداق الجياد» أصدق تمثيل .

إنه يردد معزوفته الأساسية، ويعبر عن رؤية الشاعر بمنتهى الصدق والموضوعية .

ويندرج هذا النص «غريب فى القرية» فى إطار مدرسة الاتجاه الواقعى فى شعرنا الحديث، ويتسم بأنقى ملامح هذه المدرسة من تصوير صادق لمعاناة الجماهير، وتعبير فنى أصيل عن تجاربها المعاشة .

ولم يقع الشاعر - فى الغالب الأعم - فيما يقع فيه عادة أصحاب هذا الاتجاه من عيوب فنية كالتقريرية والخطابية والنثرية، حيث اعتمد فى تعبيره عن تجربته الفنية من خلال الصورة، جزئية وممتدة، بقدرة على التشكيل فائقة، كما اعتمد معجماً شعرياً خاصاً به، بمفرداته المجنحة، وتراكيبه الرشيقة، مع بناء شعري متكامل، تتحقق فيه وحدة العمل العضوية بصورة جيدة، مع حرص على بناء موسيقى تتوافق الموسيقى الخارجية مع الموسيقى الداخلية مشكلة نسقاً هارمونياً أخذاً .

ومع إقرارنا بأن ديوان «أحداق الجياد» لم يعد يمثل المستوى الرفيع الذى بلغه شاعرنا الكبير إلا أنه يظل علامة بارزة فى مسيرة تطور تجربته الشعرية المستمرة والمتجددة .

إذا كانت قصيدة «غريب فى القرية» تمثل اللحن الأساسى فى معزوفة «الحارس السجين» فى ديوان «أحداق الجياد»

للشاعر . دحسّن فتح الباب، فإن أصداء هذا اللحن تتردد في مجموعة أخرى من قصائد هذا الديوان، منها قصيدة «أحداق الجياد» التي جعلها الشاعر عنواناً لديوانه، وقصيدة «طائر الصباح»، وقصيدة «الجواد»، وقصيدة «اعتراف» وقصيدة «الراية» التي يضمنها الشاعر بعض ما جاء في القصيدة الأساسية «غريب في القرية». ومن هذه القصائد الموازية أيضاً : قصيدة «السواقي» و«مفترق الطرق» و«الغريب» و«الحلم» و«دم على البحيرة» و«متولى»، و«الجبيل» .

إن الموضوع الأساسي في هذه القصائد ينطلق من تجربة الشاعر الثرية خلال عمله ضابطاً للشرطة والصراع الناشب في أعماقه بين كونه ممثلاً للسلطة بحكم مهنته، وإحساسه الصادق بأنه - وبحكم تركيبته الفكرية والنفسية- ينتمى إلى عامة الشعب وعلى رأسهم هؤلاء الفلاحون الذين ينظرون إليه بوصفه - حاكماً - لا واحداً منهم، يشعر بأحاسيسهم، ويتجاوب معهم في مشكلاتهم الناجمة عن صراعهم ضد القوى التي تستغلهم، وتسعى إلى امتصاص آخر قطرة من دمهم .

ولنستمع معاً إلى هذا المقطع من قصيدة «أحداق الجياد» :

**يا جيادى فائك الركب ولكن الفصول
وقفت بين الجياد السود**

والليل ارتقى بين الحسوافر
وأتى الصيف فكانت شمسه جرحاً
وكان الناي أحزان مسافر
وعلى الأفق بقايا من شهاب فى الأقول
ليس يحيى أو يموت
وضرعات نخيل ينتظر
ومخاض لضحايا يخرجون
أه يا طير الشفق
حائماً من حول أحداق جياي
جئت من قبل مواعيدك فى الفجر ..
ففسشاك الغسق
أترى يؤذن مسراك على الليل العقيم ،
واسوداد الفرر البيض بقيعان الهشيم
برجوع الموجة البيضاء فى نهر الجليد
وأزيز النار فى الريح وأكواخ العبيد

انظر كيف رسم الشاعر خطوط هذه اللوحة لهذا الموكب
الذى يجتاز دروب القرية ليلاً يضم الضابط على جواده، ومعه
مجموعة من الجنود يمتطون جيادهم، وانظر كيف يتحدث عن
أهل القرية بوصفهم ضحايا وعبيداً، وفى الأبيات ما يرهص

بالفجر وانحسار الليل، ورجوع الموجة البيضاء بعد نوبان
الجليد، وفي «أزيز النار في الريح وأكواخ العيد، ما يبشر بقرب
حلول الثورة التي تخلص هؤلاء الفلاحين من أهل القرية مما هم
فيه من بؤس وشقاء نابعين من استغلالهم على أيد السادة من
الإقطاعيين .

ولعل الجزء التالي من قصيدة «طائر الصباح» يؤكد ما
أشرت إليه آنفاً :

«تقاطرت خلفي سواقيتهم وسال الصمت

من عيني جوادى.. من عيون الليل،

من تجهم الحراس .

أغقت مواجعي على حجارة مسنونة

غرقت في أقبية من الرصاص ويبتهم من طين

وكان صاحبائى فارسين مقررين،

تمثالين من نحاس

كانا الجناحين، وكنت طائراً بلا جناح

ترى أحبتي يرون.. يسمعون حين يحلمون

دبيب خطونا على مساكن النمل»

صورة دقيقة تصور موكب الشرطة الذي يرفضه الشاعر في
أعماق نفسه لأنه يصور ممثلاً للسلطة في مواجهة أحبائه من

الفلاحين الذى يتعاطف معهم فى قرارة نفسه .

طــارنــى ظــلــى
فـجـبـتـى فـى (نـورـة الـلـيـل)
أنفاسهم خابية.. كانت شواطئاً فى حصار الشمس
تلجم استبقانا على الجياد
وارتيادنا أماكن الجفاف والأزمة الخضراء كان
خيالى مقعداً، طرفى حسيراً
لأننى حين أمرت.. ما أطعت لم أكن كما أريد بى
أميراً نصبت نفسى راعياً أجيراً
ألقيت ما حملت من قش
ومن شرائط ملونه
كان ينوء كاهلى بها
وقلبي كان عارياً.. غرارة منفوخة
تحملها مياههم.. تنأى بها الرياح
نزعت عنى شارة الإمارة
وسرت فى طريقى الليلي محمولاً على أنفاسهم
خلفى سواقىهم
وسال الصمت من عيني جوادى
من عيون الليل.. من تجهم الحراس

يسألني عن طائر الصباح

وإذا كنت قد أوردت هذه المقاطع من هذه القصيدة «طائر الصباح» مع طولها فما ذلك إلا لأنني وجدت فيها تعبيراً صادقاً عن مأزق شاعرنا الكبير «حسن فتح الباب»، ورغبته الأكيدة في الخلوص منه، وهذا ما يؤكد : نزع شارة الإمارة، وإلقاء الشرائط الملونة التي ينوء بها كاهله للانخراط بين أفراد الفيلق الذي يعتبر نفسه واحداً منهم، أعني الفلاحين، ليسير محملاً على أنفاسهم، وخلف سواقهم .

محمد مهران السيد وعمر من الشعر الجميل

كان لركن الأدب بجريدة «الزمان» التي كانت تصدر قبل الثورة، ويشرف عليه الشاعر الكبير المرحوم محمد الأسمر، فضل تعرفى على محمد مهران السيد الذى ربطت بينى وبينه صداقة أعتبرها من أعظم ما منحتنى إياه مسيرتى الشعرية .

قرأت له فى هذا الركن بدءاً من أكتوبر عام ١٩٤٩ إلى أواخر عام ١٩٥٢ مجموعة من القصائد الوجدانية ذات النسق العمودى، شدنى إليها صدق إحساسها وجمال موسيقاها، وألفت نظر من يريد الاطلاع على نماذج من هذه القصائد إلى ديوانه «تعب الشموع» الصادر عام ١٩٩٦ فى سلسلة « أصوات أدبية » عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، فقد حرص مهران فى نهاية هذا الديوان على إيراد مجموعة من هذه القصائد تحت

عنوان «من شعر البدايات». وإن حرص شاعرنا الكبير الراحل على أن يضم ديوانه هذه البدايات لينبع من رغبته في تقديم نفسه كاملاً إلى الناس لما تمثله هذه البدايات من أهمية لمن يتتبع تجربته من الباحثين والدارسين .

وبرغم مروا هذا الزمن الطويل، فإن هذه القصائد كما ذكرت في تقديمي لها بالديوان : «تبدو ثرية بمضامينها العاطفية، متألقة بموسيقاها العذبة، نابضة بمعجمها المجنح، عامرة بالصورة التعبيرية البديعة، مما يؤكد أن الشاعر الكبير تكتمل أدواته منذ سني تكوينه الأولى» .

وإلى القارئ أسوق إحدى هذه القصائد بعنوان «عذاب» كمثال من شعر البدايات :

«لا كان قلبي إن هفا لسواك
أو كف عن ذكر الهوى وسلاك
إنى وإن طالت ليالى بعدكم
عنا وصرت اليوم لا ألقاك
أرضى بطيفك فى المنام يزودنى
وأبته ما قد يزيل جفاك
يا ليت ما ألقى يصيبك بعضه
حتى أراك رحيمةً بفتاك

الكل يحيا فى هواه منعماً
وأنا المعذب فى جحيم هواك
ومنعت قلبى أن يهيم بغيركم
شتان بين وفائه ووفاك

وأعود إلى ذكرياتى معه فأقول : إننى بعد قراعتى لشعره على صفحات «الزمان» سعيت للتعرف عليه، فكان لقائى به شخصياً عام ١٩٥٠ حين التحقت طالباً بمدرسة «عين شمس الثانوية» فسعيت إليه حيث كان يعمل آنذاك موظفاً بمكتب الاشتراكات بمحطة المطرية، وكان ذلك عملاً بنصيحة أستاذنا «محمد الأسمر» الذى كان حريصاً على أن يلتقى أبناء «ركن الأدب» ببعضهم. ومن هذا الوقت البعيد وحتى هذه الأيام أزهرت بيننا صداقة لم تشبها شائبة فى يوم من الأيام .

وبرغم عدم التقائنا فى بعض التوجهات السياسية، والمعتقدات الفكرية، فقد جمعت بيننا نوافعنا الثقافية، ومنازعنا الاجتماعية العامة المتمثلة فى الإيمان بكرامة الإنسان وحرية، وأهمية أن تسود العدالة الاجتماعية، وأن يطرح الإنسان عن كاهله كل صنوف القهر. أقول ظلت هذه القيم الأساسية روافد أصيلة لتجربته وتجربتي، ولم تستطع السياسة أو الاختلاف الأيديولوجى أن يفرق بيننا فى وقت من الأوقات .

وحين أنهيت دراستى الثانوية وتوجهت إلى الجامعة بدءاً من عام ١٩٥٢ ظل «مهران» معى، فقد حرصت على أن أصبح به معى ليشترك فى نشاط «الجمعية الأدبية» بكلية الآداب بجامعة القاهرة التى كانت تجتمع فى ظهيرة كل يوم اثنين أسبوعياً. وفى هذا الاجتماع الأسبوعى كان مهران يلقى شعره، إلى جانب عدد آخر من شباب المبدعين، من طلاب الكلية شعراء وقصاصين أذكر منهم : بهاء طاهر ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكامل أيوب ومحفوظ عبد الرحمن ومصطفى أبو النصر وعبد المنعم صبحى وصافيناز كاظم وغيرهم .

وإذا كان «مهران» قد صرح فى أكثر من تحقيق أدبى معه بأننى كنت أول من أخذه إلى داخل الحياة الثقافية، فإننى بنورى أقول : إننى قد أفدت من تجربته الفنية الكثير، وإن علاقتى به كانت إثراء لتجربتى وشحذاً لطاقتى الإبداعية حتى الآن .

ومع أننى قد انتقلت - فنياً - من كتابة الشعر البيتى إلى الشعر التفعيلى أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر فى أواخر عام ١٩٥٢ مع رائديه : عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور اللذين كتباً فى تلك الأيام قصيدتيهما : «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» و «أبى»، حيث نشرت فى مجلة «الثقافة» التى كان يصدرها المرحوم «أحمد أمين» قصيدتى

الأولى من الشعر الحر «الكاسحون». وأذكر أن صديقي الأثير «مهران» قد قابلني - بعد نشر هذه القصيدة ثائراً واتهمني أنا ومن يكتبون هذا اللون من الشعر بأننا نسعى إلى إفساد شعرنا العربي بمثل هذه المحاولات الدخيلة عليه - على حد قوله - آنذاك. ولعل هذا التصور غير الصائب - وقتها - هو الذي حدا بشاعرنا الكبير إلى الامتناع عن كتابة الشعر الحرة فترة، حتى يتقن أن الدافع الحقيقي إلى كتابة هذا اللون هو التطور الفني ومسيرة روح العصر، وانسجاماً مع روح الثورة التي سادت المرحلة، وليس الإفساد أو التخريب كما تصور من قبل، ومن ثم أقبل مهران على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة، وخاصة وهي الأقدر على احتواء تجربته الإبداعية بعد انخراطه في التوجه السياسي الذي عرف به . وسرعان ما أصبح من فرسان قصيدة الشعر الحر واحتل مكانته البارزة إلى جانب الرواد من شعرائها المرموقين : كصلاح عبد الصبور وحجازي وحسن فتح الباب وكامل أيوب وكمال نشأت ومجاهد عبد المنعم مجاهد وفوزي العنتيل وغيرهم من هذا الرعيل الأول من شعراء الشعر الحر .

في عام - ١٩٥٧ على ما أذكر - صدرت مجموعة شعرية مشتركة بعنوان «أغاني الزاحفين» شارك فيها «مهران السيد»

إلى جانب عدد من الشعراء منهم : إبراهيم شعراوي، وتاج السر الحسن، وجيلى عبد الرحمن، وكمال عمار، وكيلاى حسن، سند، ومجاهد، ونجيب سرور .

وبرغم أننى لا أتفق أيديولوجياً مع معظم هذه الأسماء، ولامع توجه الدار التى أصدرت المجموعة وهى «دار الديمقراطية الجديدة»، فإن صديقى «مهران» حرص على أن أشارك فى هذه المجموعة، فنشرت بها قصيدتى «رسالة من شاب عربى إلى الرئيس ترومان»، وبهذا تكون صلتنا مستمرة فى كل الأحوال . ولهذا المجموعة قصة، فبعد معركة بورسعيد ورحيل القوات الأجنبية عن أرض الوطن، ظهرت مشكلة ملء الفراغ السياسى فى الشرق الأوسط التى نادت بها السياسة الأمريكية فى ذلك الوقت وهو نوع جديد من الاستعمار المقنع، كان على الأدب الهادف - فى ذلك الوقت - أن يتصدى له، فكتب الشعراء قصائدهم بوحى من وطنيتهم ورفضاً لهذا اللون الجديد من الهيمنة الأمريكية على المنطقة، ونشرت معظم هذه القصائد فى الصحف الوطنية فى تلك الأيام، ثم جمعتها دار الديمقراطية ونشرتها فى تلك المجموعة.. لقد كانت المجموعة أشبه بمنشور سياسى، ويكفى أن أذكر ما قدمت به الدار لها حيث كتبت تقول : «ويعد.. فمن أغانى النضال، وأناشيد الكفاح، وأهازيج

الصراع البطولي المنتصر، نقدم هذه القصائد لنخبة من شعراء مصر المناضلين، الذين يخوضون المعركة جنباً لجنب مع كافة المفكرين والفنانين الآخرين.. مع كل الوطنيين المكافحين من أجل استقلالنا وحریتنا وسلامتنا. فتحية منا لهذه النخبة من شعرائنا الوطنيين، ومجداً لكل المفكرين والفنانين المناضلين .

ولما كانت النوايا الطيبة لا تصنع الفن الطيب، فقد لاقت هذه المجموعة من القصائد السياسية من النقد الصارخ ما جعل صديقي مهران وأنا معه نعلم إلى تصحيح مسارنا، فنعود إلى طريق الشعر الصحيح، مقيمين موازنة سليمة بين متطلبات الفن، ومتطلبات الحياة، واضعين نصب أعیننا دائماً أن الشعر لابد أن يظل شعراً قبل أى اعتبار آخر، وهكذا ظل مهران السيد ينتقل من طور إلى طور مضيفاً فى كل مرحلة زاداً جديداً إلى إبداعه الشعرى الأصيل .

والمتتبع لمراحل تطور محمد مهران السيد يلاحظ أن شاعرنا الكبير - ككل شاعر أصیل - انطلقت مسيرته متطوراً تطوراً طبيعياً من مرحلة شعرية إلى مرحلة أخرى، حيث نجد أنه قد بدأ - شأنه فى ذلك شأن كل شعراء جيله - ملتزماً بالذم العمودى شكلاً، والرومانسى مضموناً، مروراً بالاتجاه الواقعى من حيث المحتوى، مع الاحتفاظ بالنسق البيتى بون التقيد

بالقافية الواحدة طيلة القصيدة، أى تغيير التقفية فى كل عدد معين من الأبيات، ثم كان التوجه مع غيره من شعراء الريادة إبان الخمسينيات إلى الشكل الجديد، قصيدة الشعر الحر القائمة على عدم الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات فى كل سطر شعري، مع الالتزام بالاتجاه الواقعي، المتمثل فى تبني مشاكل الناس والمجتمع، والتعبير عن القضايا الوطنية والقومية، وانطلاقاً من هذا التوجه الفنى توالى نواوين شاعرنا الكبير .

تمخضت مسيرة شاعرنا الكبير عن ثمانية نواوين شعرية
هى :

« بدلاً من الكذب » الذى صدرت الطبعة الأولى له عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٧، ثم صدرت الطبعة الثانية عن الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٩٥ . « الدم فى الحدايق » وهو ديوان مشترك مع الشاعرين حسن توفيق وعز الدين المناصرة، وقد صدرت طبعته الوحيدة عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٩ . «ثرثرة لا أعتذر عنها» وصدرت طبعته الأولى والوحيدة عن دار الموقف العربى عام ١٩٧٨ .

« الحكاية باختصار » : ملحق لمجلة «الثقافة» تضمن مختارات من شعره صدر عام ١٩٨٤ م .

« زمن الرطانات » : صدرت الطبعة الأولى منه عن المؤسسة

العامة للنشر بليبيا. ثم صدرت الطبعة الثانية عن كتاب المواهب
عام ١٩٨٦ .

« طائر الشمس » : وهو الديوان الفائز بجائزة الدولة عام
١٩٩٢، وصدرت الطبعة الأولى عن دار الغد، ثم صدرت الطبعة
الثانية «عن أصوات أدبية» عام ١٩٩١.

« تعب الشموع » : صدرت الطبعة الأولى له عن «أصوات
أدبية» عام ١٩٩٦ .

«مواجيدى» : وقد صدر عن المجلس الأعلى للثقافة عام
١٩٩٨ .

وفى مجال المسرح الشعرى صدر للشاعر : «الحربة والسهم»
: وقد صدرت الطبعة الأولى لها عن الهيئة العامة للكتاب عام
١٩٧١. والمسرحية الثانية هى «حكاية من وادى الملح» وقد
صدرت طبعتها الأولى فى كتاب مجلة «الإذاعة والتلفزيون» عام
١٩٧٥، ثم صدرت لها بعد ذلك طبعة ثانية ضمن «مطبوعات
النداهة» .

وقد انتهج الشاعر فى صياغة هاتين المسرحيتين النهج
التفعيلى الذى ساعده على إدارة الحوار بين الشخصيات
بسلاسة وتدفق .

ويتناول فى المسرحية الأولى موضوع أسطورة إيزيس

وأوزيريس والصراع بين حورس وست، بينما يدور موضوع المسرحية الثانية حول حكاية الفلاح الفصيح التي وردت فى الأدب الفرعونى القديم .

وقد قدر لمسرحية «الحربة والسهم» أن ترى النور على خشبة المسرح من خلال قسم المسرح التابع للثقافة الجماهيرية فى مسرح «السامر» .

وعن القيمة الحقيقية للإنجاز الشعرى المتميز لمحمد مهران السيد أقول :

إذا كانت بعض إبداعات الشعراء لا تعدو كونها مجرد أصوص أزهار تزين جوانب الحداثق، فما أشبه إبداع شاعرنا الكبير بهذه الأشجار السامقة، القائمة على امتداد الوادئ فى جنوب مضر، مطلة على نيلنا العظيم، ضاربة جنورها فى صميم التربة المعطاء، شامخة بذوائبها على مر السنين .

« مهران السيد » لا يكتب الشعر، وإنما يتنفسه.. وكل ومضة شعرية من ومضاته هى بمثابة قطرة من دمه، فشعره هو حياته نابضة بين الأوراق. ومن أراد أن يقرأ سيرته، فعليه أن يتلمس ذلك بين سطور قصائده.. أيام طفولته وصباه الباكر فى نجع الشيخ عطى بأعماق محافظة سوهاج وتقلبه بعد ذلك بين البلدان، ثم استقراره فى عاصمة البلاد، وتصقله طويلاً وسط

شوارعها الغارقة فى أنوار النيون، وحاراتها القابعة فى أركان
النسيان، ساحة بين الوحل والعرق، وبين هذا تردده بين هواء
الحرية أياماً وأسوار السجون والمعتقلات أياماً أخرى، وما
تجرعه خلال هذا كله من مرارة، وهو يرى رموزاً كان يظن فى
أصحابها الشرف، فإذا بهم يتساقطون فى سراديب الخيانة
والعمالة.. حياة حافلة بقليل من الانتصارات، وعديد من
الانكسارات، تنبض بها قصائده تجدها فى «سوهاج.. وجعى
القديم» :

«سوهاج يا وجعى القديم

من ذا الذى أغراك حتى تسلمينى للشتات

حتى توحشت الرؤى

أى انكساراتى أسجلها..

وأى هزائى أغرى بها الصمت اللئيم

يا نجعى المصلوب فى القلب الكليم

يا أيها العمر الحريق

ضجت بك الأضداد واشتجرت عناكب عمرك

المعطوب..

- بالموث الذى لم يلق أى هزيمة يوماً ..

ولم يهدأ كما البنول فى صمت رفيق»

ويقول في «وجب الخصام»

«وجب الخصام

قد مت ألفاً من صحاف التمر واللبن المحلى

فى الجفان

ولثمت أعتاب الهوى حتى عييت عن الكلام

ورفعت فوق مخيمى صدقى وأيام الصبا المغرور

والشوق المسافر فى عروض السيسبان

حاولت أن أنسى ..

وهل أنسى الذى فى الدم ما نسجت أصابعه

الفليضة من أكاذيب جسام «

ويترجم لسيرته الذاتية فى قصيدة رائعة هى «تعب الشموع»

جعلها عنواناً لديوانه الصادر فى سلسلة «أصوات أدبية» فيقول:

«ما لى وهذا السم يزحف فى الحنايا .

وأنا ربيب النجع لم أقرأ على شيخى

سوى الإنكار والورد الصعيدى المسمر فى حشايا

لم أعتزلهم رغم أنى لم أته بين المرايا

كفنتهم ومضيت مبتئساً تناوشنى خطايا

ومضيت أرقص رقصة المغرور فى ليل الخطايا

أنا لست مغروراً ، ولكنى ربيب الكبرياء

وسليل من لبسوا العمامة وانضوا تحت الإباء
ورضعت من ألق الترفع ما يفيض عن الإناء
وأنا ابن أقوام أتوا.. ضلوا سبيل الانحناء
قدرى قصائد من صميم الطهر لم تعرف نباح
الوقت
أو هذا الغناء

تعبت شموع الليل من كذب المراقص..
والبغايا واحتدام الجنس بين تلاحم الأقدام
يجرفها العواء..

عرفت رفيق دربي الشعري، وصديق عمري «مهران السيد»
منذ ما يناهز نصف القرن وعاصرت مراحل تطوره كلها.. من
«الكلاسيكية» شكلاً ومضموناً، إلى «الرومانسية» أداة وتعبيراً..
إلى «الواقعية» محتوى مع التمسك بالشكل القديم.. ثم تحوله مع
كوكبة جيل الريادة إلى الشكل الحر.. شعر التفعيلة.

ويقدر تمكنه وتميزه فى المراحل السابقة، كان له صوته
الخاص والمتفرد بين أصوات الشعر الحر.

وظل محمد مهران السيد مواصلاً لرحلة عطائه الشعري
المتجدد، مثرياً حياتنا الأدبية بإبداعاته المتألقة المفعمة بروح
الصدق، الناطقة. بروعة الأداء .

والذى لا شك فيه أنه قد استطاع أن يحقق لنفسه موضعاً
خاصاً به على خريطة الإبداع الشعرى العربى المعاصر .
ومهران السيد بلغ ذروة إبداعه - فى رأى - فى آخر دواوينه
«مواجيدى» الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة. وهذا الديوان
بمثابة الانطلاقة الأخيرة فى مشواره الشعرى، حيث وصل فيه
إلى ما يمكن أن أطلق عليه «جوهر الشعر» أو الشعر الخالص،
وهو شأؤ لا يبلغه إلا شاعر كبير، عندما يخرج لنا المبدع بروح
الشعر، وهى حالة من الإبداع لا تخضع للمقاييس، ولا تتدرج
تحت الأطر الفنية المعتادة. إن الشاعر فى هذه الحالة ينطلق فى
سماوات الخلق الفنى، لا تحده حدود، ولا يدين بمذهب معين، ولا
يقف عند اتجاه محدد، وعندما يبلغ الشاعر هذا المدى، لا يصدر
إلا عن داخله، ملتقياً بالإنسان فى كل زمان ومكان .
هذا الشأؤ بلغه «الخيام» فى رباعياته، والمعرى فى
«لزومياته»، وصلاح جاهين فى رباعياته بالعامية المصرية، ويهم
يلتقى مهران السيد فى مواجيده .
يضم الديوان أربعاً وعشرين موجدة، كل واحدة منها حالة
شعرية خاصة، بالغة التفرد .
واسمحو لى أن أبدأ بالوقوف عند آخر مواجيده، الموجدة
الرابعة والعشرين، التى يقول فيها

«أتسلطن حين يمر الليل خفيفاً
بين ثقبوب الصهباء
حين يتسبّل مساء النيل جيروحي
فقلول لقببرتي بوحى
وتماذى، حتى يتفجر فى الوجد
أتسلطن حين تقطر ملهمنى من شفيتها الشعر
تلعثم فى القاف.. فتضحك أوتارى
وتشب النار بأغصان وارى
وتهل علينا. أطياف السحر ..
أتسلطن حين يعرّيد فى الشعر، ويقلقنى
يهمس لى بالصور الفضة والألوان
ويسرّض لى ببعض الأوزان
ويشـاركنى نئى
أتسلطن حين أقلب أوراق شستاتى
فأرانى أبيض كالقطن، ويلوياً كغناء الأمطار
منزويًا، حتى لا تتقبحمنى الأنظار
فأنا أكثر بمواجيدى وغناء فراشاتى، ونخيرة أيام
لم تتفق فى مدح السلطان الغافل فى نينا الأموات».

إن أية محاولة للتحليل أو التفسير من شأنها أن تفسر الحالة

الشعرية التي أحل الشاعر نفسه فيها، ودعانا إلى الدخول معه إليها، متوسلاً إلى ذلك بلغة بالغة الخصوصية، وصور شديدة الوضوح لدرجة الإبهار، وإيقاع موسيقى هامس قادر على النفاذ إلى عمق الوجدان .

وتستأثر المواقف الصوفية بعدد كبير من المواجيد، وفيها تتجلى الإشارات الخاصة بهذه الأجواء الروحانية، بكل تداعياتها، كما نجد ذلك - على سبيل المثال - في الموجدة الثانية التي يقول فيها :

«يرغمنى حالى، عن الإفصاح عن حالى
مضطرب أنا. كأن الجوع وخاز بلوصالى
فمن نواعى الوجد.. تكمى لاقوالى
ومن نواعى الحزن.. تقصيرى عن
الـبـلـبـل بلا شح وإقـلـل»

وإذا كانت الخمر ودنانها لها دلالتها الخاصة فى التجربة الصوفية وما أثرعنها من مخزون معرفى، فإننا نلمس أثر ذلك فى مواجيد مهران التى تدور فى هذا الفلك الإبداعى .
يقول فى الموجدة الخامسة :

«ما أتم سنى
إن طوحنى الشك بعبيداً

من شـ _____ رية سكر من ننى
كن مـ _____ ثلى ،
لا بـ _____ ل كـ _____ نى»

كما نلمس ذلك فى الموجدة الخامسة عشرة، وهى موجدة
عامرة بالإشارات الصوفية، التى يبدو تمثل شاعرنا لها واضحاً:

«لا أحد يغرينى عن أمسى
إلا أنك مـ _____ بوى الأنى
فترفق بى حتى لا أمسى
سـ _____ رية القاصى والدانى
واملاً من خمـ _____ رك كـ _____ نى
حتى لا تأسرنى بنت الحان
أضل طـ _____ ريقى فى يـ _____ نى
ويجودك تـ _____ ممر أغـ _____ صانى»

ويتناص شاعرنا فى الموجدة الرابعة عشرة مع عمر بن
الفارض، شاعر الصوفية الكبير فى فائتته الشهيرة، فيقول :

يكفيك أنى لم أبارح موقفى
ونسيت من هول الصبابة
من يخون ومن يفى

.....

ووقفت عريانا بقاع الليل ،
أستجدي السراج المنطفى
والعجز ينخر كالقوارض فى نسيجى المرفف
تكلتنى.. وبرغم أنك «متلفى»
«روحى فداك...»
عرفت أم لم تعرف» .

وتكاد تكون بعض هذه المواجيد ترجمة ذاتية لطرف من حياة
شاعرنا الكبير، يقول فى الموجدة الأولى :

«صدق المقصد والنية بعض من آياتى
والعشق وسام يتلألأ فى راياتى
شغلى أن يشغلنى المحبوب المتحكم فى ذاتى
فأنا مهران الوقت المصفود بأشواقى الآتى
ومحمد كل الشعراء ..

ومغرور.. إن سألوا عن نسبى ...
فالفقراء شيوخى وحياتى»

فى مواجيد مهران يلتقى الحسى بالروحى، الأرضى
بالسماوى فى مصفورة إبداعية محكمة ويقدر ما خلق عالياً فى
مواجيده الصوفية معبراً عن تطلعات روحية عالية، نزل فى بعض

مواجيده الأخرى إلى أرض الواقع، مصوراً معاناة الإنسان،
وبعض ما تعرض له شخصياً من صنوف الإيذاء والتكبر .
يقول في الموجدة الثامنة :

«وحين أمطتُ عن وجي لثامى

تمادى القوم فى جهل العوام

وحين ضعفت عن كتمان سرى

وأنسيت التحذير فى كلامى

ولم أعبأ قليلاً أو كثيراً

بما فى القصر من جيش اللثام

وما عند الخليفة من سيوف

وما تحت الأريكة من حمام

تسور بعضهم كوخى بليل

والقوى لتكسير العظام

والفى مخرج الطلقات نورى

ويدل فى الإضاءة والظلام

فواعجباً لمن جهلوا جنورى

وأحوال المريد المستهام

فدينى النصحية من شيوخى

ولم أحتث بوعيد الإمام

وما صبررت للفقراء خدأ
ولم أسلم لغيرهمو زمامي
وأضرب خيمتي بجوار ناسي
وأرعى في نجوعهم زمامي
ولم أحفل (بخضراء) انفتاح
ولا أغمدت عن ضعف حسامي
ولا سممت بالتطبيع شعري
ولا أنزلت نفسي (للحمام)
ولم أنس (الحجارة) ذات يوم
وكم هلك محتفياً (برام)
وأمضى والترفع في ركابي
وتقرى البعض أحلام الهوام
ولم أيأس بأن الفجر آت
برغم القهر أو هذا الظلام
وما حادت عيوني عن طريقي
وقطب الغوث مصلوب أمامي
(متى أضع العمامة يعرفوني)
بطهر الحب.. لا زيف الغرام
وإذا كانت هذه الموجدة تقترب من أرض الواقع بلغتها

البسيطة، وبعض جوانب التقريرية، إلا أنها ترجمة صادقة لحياة صاحبها، ويكفى لبيان قيمتها نبرة الصدق التي تشيع فيها، وما تكشف عنه من بعض صور الفساد والزيف في حياتنا .

وبعد فقد ظل محمد مهران السيد مواصلاً لرحلة عطائه الشعري المتجدد، مثرياً حياتنا الأدبية بإبداعاته المتألقة، المفعمة بروح الصدق، الناطقة بروعة التعبير .

والذي لا شك فيه أن شاعرنا الكبير الراحل قد استطاع أن يؤكد صوته الشعري الخاص به بين الأصوات الشعرية المرموقة فوق خارطة الإبداع العربي المعاصر .

عبد القادر حميدة و تجليات الرومانسية فى شعره

يضم ديوان «أحلام الزورق الفريق» للشاعر عبد القادر حميدة، تسع عشرة قصيدة، تتناول تجارب متباينة، ما بين ثورية، وإنسانية، واجتماعية، وعاطفية، وإن كانت الأخيرة تستأثر بنصف قصائد الديوان تقريباً. ولا غرو فى ذلك. فالتجارب العاطفية من أنسب ما تكون لاتجاه عبد القادر الرومانسى فى شعره، فهو شاعر رومانسى فى الاعتبار الأول. وأنا عندما أقول إنه شاعر رومانسى، لا أقدر فيه بحال من الأحوال. فنحن إذا كنا ننعى على بعض الرومانسيين تهافتهم المريض، وبعدهم عن مشكلات الواقع المعاش بعداً يكاد أن يكون تاماً.. فإن شاعرنا وقد تخلص من هاتين الأفتين، لا يضير أن يقال عنه إنه شاعر رومانسى .

ولعله هو نفسه يكشف عن هذه الحقيقة، حين يصور لنا الشاعر، كما يراه .

فهو فى قصيدته «الشاعر» يرسم لنا ملامح الشاعر الرومانسى، بمثل ما اتفق دارسو الأدب على رسم ملامحه. فهو يميل إلى الوحدة، ويهرب بعيداً عما فى الحياة من زيف، كما أنه يتعشق الألم، ويتغنى به، ويهيم بالعواطف الحادة الجارحة. هذا بالإضافة إلى إحساسه بالحيرة، واستشعاره الضياع فى تيه الوجود. بيد أنه - مع كل ذلك - يحس إحساساً حاداً بشخصيته، وبأنه إنسان متفرد. كائن عبقري لا نظير له. وإن هذا الشعور المتخضم بالذات، ليصل بالشاعر إلى الدرجة التى يصدرها المقطع التالى من قصيدة «الشاعر» :

«فإن روح من الله جاءت

وفيك من الله كل صداد

وأنت على الأرض كل الحقيقة

أنت على الأرض.. ظل الإله»

وشاعرنا لا يتخلى عن رومانسيته فى تعبيره عن تجاربه المختلفة، العاطفية منها، والثورية، والإنسانية، والاجتماعية .

وشاعرية «عبد القادر حميدة» تتألق - بحق - فى التجارب العاطفية. فلا أقدر من الشاعر الرومانسى على تصوير تجارب

الحب والعاطفة .

لنقرأ معاً الأبيات التالية من قصيدة «ليالى الحبيب»، ولنتنوع معاً هذه العذوبة والرقّة والشفافية، التى تشيع فيها. إن كل طاقة عبد القادر الجمالية لتتضح فى مثل هذا الشعر، الذى يتسم بالبساطة والنفاذ فى ذات الوقت :

«عانقها يا وحشتى.. عانقها

والتمى وردها، ونوى بغيها

واحضنى شوقها بأذرع شوقى

وانهلى لهفة، تعريد فيها

وسليها عن البعاد.. سليها

والليالى على النوى.. نطويها

لهف نفسى إلى حبيبة روحى

لهف روحى تنوب فى مُشقيها»

ولا شك، أن قصيدة «أحلام الزورق الغريق»، هى أروع قصائد الديوان على الإطلاق. وكم كان الشاعر موفقاً حينما جعل منها عنواناً لديوانه. فالقصيدة تمتاز بجودة البناء ورسوخه. كما تمتاز بعمق نفقته فى الكثير من قصائد هذا الديوان. ومما لا ريب فيه أن اختياره للشكل الجديد للتعبير عن تجربته فى هذه القصيدة، قد ساعد على وصوله إلى هذه الدرجة

التي بلغها في هذا العمل الفني المتكامل . إن الشاعر يبدأ
قصيدته بمناجاة عيني صاحبه :

«يا عينيها

يا نبعي معني لم ألهمه قبل

يا بحري عمر لم أعبره بعد

يا شطى أسطورة سهد»

فهو يتساءل عن المعنى الكامن وراء هاتين العينين
الغامضتين، ويتمنى أن يصل إلى السر المختفى خلفهما، إذن
لتمكن من بلوغ هدفه :

«من أنست ؟

لو أنى أعرف حلمت .

وركبت إلى بحريها زورق أيامي، وأتيت

أتمنى لوجـجت ...»

وما أعجب هذا الزورق الذي يصنعه خيال الشاعر المطلق،
ليصل به إلى مبتغاه :

«جـدافى : ضلعي

وشراعى : أنفاس محب

والزورق : قلب

لم يبرح يوماً مرساه بشيطان الجذب»

ثم يصور الشاعر الصراع بين الأحلام الغرقى والإعصار،
ويوضح مدى صمود هذه الأحلام، ومقاومتها للضياح وسط
الأمواج:

«الريـح تهب.. تهـم.. هم..

والموج يشب.. يغـم.. غم..

والإعصار الهدار يفح.. يدمم ..

لكن الأحلام الغرقى.. لا تستسلم !»

وأخيراً.. وبعد كل هذا الصراع، يبرز الأمل، إن الشاعر
بهذه النهاية القوية لقصيدته، يرتفع بها فوق تهافت الرومانسية،
ويأسها، ويمنحها بعداً جديداً :

«ويلوح شعاع شمسيّ الأحزان

حيران يتهاوى بشراع حيران

يلهمنى معنى لم ألهمه قبل الآن ..

وتقترب من مستوى هذه القصيدة، ولكن لا تبلغه، قصيدة
أخرى، هي «بلا عنوان». وهي كسابقتها مكتوبة بالطريقة
الجديدة، مما يجعلنا نهمس في أذن الشاعر، أن يطرح فيلا
تشبثه بالطريقة التقليدية في الصياغة، مجتازاً درب الشعر
الجديد، حتى يتمكن دائماً من هذا التحليق والإبداع .
أما التجارب الثورية، فتشمل ست قصائد من قصائد

الديوان. ويستهل الشاعر ديوانه هذا بقصيدتين من هذا النوع، هما : «ثورة فلاح» و«نشيد الفأس». والأولى تصور ثورة ابن الريف على الإقطاعي، وما ينزله به من ضروب الظلم والعنت. أما القصيدة الثانية، فهي صرخة للقيام ضد هؤلاء الإقطاعيين، وتحطيم من يصنعون ليل الفلاح الكئيب. والقصيدتان تكمل إحداهما الأخرى، حتى لاكاد أجزم أنهما كانتا قصيدة واحدة، ثم شطرها الشاعر نصفين. وعلى كل، فإذا كان الشاعر قد اكتفى في القصيدة الأولى بمجرد الشكوى والأنين - باستثناء المقطع الأخير - فإنه في القصيدة الثانية، يهيب بالفلاحين أن يحطموا بفؤوسهم هؤلاء الذين يستغلونهم ويستعبدونهم، ويسلبونهم ثمار جهدهم وعرقهم !

يقول الشاعر في القصيدة الأولى «ثورة فلاح» :

«أنا حائر.. وأبى يؤرق ليله حزن دفين

وأخى وأمي يذرفان الدمع في بحر الأنين

والناس، ما للناس لا يرجى لنا منهم معين

أنا يا رفاقي قد يئست، وطال ياسي من سنين»

والشاعر سرعان ما يتخلى عن هذه السلبية، فنسمعه يقول

في قصيدته الثانية «نشيد الفأس» :

«قم يا أخى نحفر بفأسينا قبور الغاصبين

ونهيل فوق رفاتهم صبراً طويلاً السنين
إن لم تقم بالفأس نهدر في دم المستعمرين
ونحطم الأغلال عن أيدي العساة الكادحين
ثر يا أخى.. فالنصر يمشى في ركاب الثائرين»

والواقع أن الشاعر في تجاربة الثورية يمتاز شعره بالتدفق،
وبطاقة مشحونة من الحماس الوطني . غير أننا نشير هنا إلى
بعض المآخذ الطفيفة على هذا الجانب من شعره. من ذلك غلبة
النبرة الخطابية عليه. كما أننا لمسنا شيئاً من الحشو في صياغة
بعض عبارات هذه القصائد الحماسية، نذكر منها على سبيل
المثال :

«ويمور في أحشائها ليل طويل والظلم
أنا يا رفاقي قد يئست وطال يأسى من سنين
أنا لن أوارى في التراب لأستحيل إلى رفاه»

أما من الناحية الموسيقية الخالصة، فقد لاحظت بشكل عام
أن الشاعر لم يستخدم من بحور الشعر الستة عشر، إلا ستة
بحور فقط، على الوجه التالي :

- أربع قصائد من «الكامل» .
- ثلاث قصائد من «المتقارب» .
- قصيدتان من «الخفيف» .

سبع قصائد من «الرمل» .

قصيدتان من «المتدارك» .

قصيدة واحدة من «البسيط» ونستطيع من خلال هذه الإحصائية، أن نخرج بحقيقة، هي أن الشاعر يميل إلى البحور الصافية «ذات التفعيلة الواحدة». وهذا بلا شك سبب ارتفاع الرنين في شعر عبد القادر حميدة، بشكل عام .

ومن حيث طريقة الأداء، نجد أن الشاعر عزوف عن الكتابة بالشكل الجديد، إلا نادراً. فالديوان ليس له إلا ثلاث قصائد كتبت بطريقة «الشعر الحر» . أما باقى قصائد الديوان، فهي تقليدية الصياغة، علماً بأن عبد القادر متمكن من الكتابة بطريقة الشعر الجديد، كما نلمس ذلك في قصيدته «أحلام الزورق الغريق» و«بلا عنوان» .

ولا يسعنى أخيراً، إلا أن أشد على يد الشاعر الرقيق «عبد القادر حميدة»، مهنئاً إياه على هذا الديوان الرشيق، الذى أسعدتنى قراءته بحق. وأهيب به فى ذات الوقت إلى الإسراع فى إصدار مجموعة جديدة، تمثله الآن. فالديوان الذى تحت أيدينا - مع اعترافنا بمستواه الفنى الطيب - يمثل مرحلة مبكرة من عمر شاعرنا الفنى، كما تشير إلى ذلك التواريخ التى نيل بها الشاعر قصائده. فهل يطالعنا عبد القادر بديوان جديد

يحمل كل خصائصه الفنية الآن، ويمثل المستوى الفني الذي بلغه
في آخر مراحل تطوره، حتى لحظتنا تلك ؟ لعل انتظارنا لا
يطول .

محمد أحمد حمد
و « قطف القمر »
بين جمال الشكل وخصوبة المحتوى

فى هذا الزمن الذى قل فيه الشعر وكثر المتشاعرون أصبح لا
أجلب للسعادة من العثور على شعر حقيقى. من أجل ذلك كانت
فرحتى غامرة، وأنا أطلع هذا الديوان : « قطف القمر » للشاعر :
محمد أحمد حمد .

وبرغم أن هذا الديوان الجميل قد صدر فى العام الماضى،
فلم أقرأ عنه دراسة جادة لأحد النقاد، مما يؤكد هذه الحقيقة
التي لم تعد تحتاج إلى تأكيد، وهى تخلف النقد عن مواكبة
الإنتاج الجديد، وخاصة وأن فيه القليل مما يستحق الدراسة
مما يسهل مهمة النقاد.

وربما كان صاحب الديوان ليس معروفاً - للقارىء - بدرجة

كافية، ويرجع ذلك إلى سببين : الأول إقامته لفترة طويلة خارج مصر، والسبب الثانى أنه ممن لا يجيدون الدعاية عن أنفسهم ولا يعرفون فنون العلاقات العامة. غير أن ذلك ليس مبرراً لتجاهله، فالديوان - ويصرف النظر عن نصيب صاحبه من الشهرة - به من الشعر الذى يتحقق فيه قدر كبير من جمال وروعة المضمون ما يؤهله لاحتفاء النقاد ودراساتهم له .

وهذا الديوان يضم تسع عشرة قصيدة، كلها من الشعر التفعيلي فيما عدا قصيدة واحدة بيتية، بشيء من التصرف اليسير فى عدد تفعيلات القليل من أبياتها .

وهذه القصيدة الأخيرة مهداة إلى شيخ الروائيين العرب الأستاذ نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل وقلادة النيل العظمى، وفيها يخاطبه قائلا :

«يا مبدع الشمس من نثر أتيت به
أحلى من الشعر، طابت وهو لم يطب
أبحرت فى قلب مصر، واستمعت إلى
وعد الحنين، ووعد الرفض والغضب
وعدت بالسفن الملقى تحيئنا
شخصها عن كنوز القاع والرحب
وفى «الحرافيش» صنعت العدل ملحمةً

يَسْأُرَّتْهُ فِي زَمَانِ الظُّلَمِ - لِلْغَلَبِ
شَيْتٌ لِلنُّشْرِ - بَوْنِ الشُّعْرِ - مَمْلَكَةٌ
وَصُرَتْ فِيهَا مَلِكًا عَالِي النِّسَبِ

وإذا كانت نكسة ٦٧ بتداعياتها، وأثارها النفسية، وما تلا ذلك من محاولات رَأْبِ الصدع وإعادة البناء حتى توج ذلك كله بالعبور العظيم قد شكل قدراً كبيراً من تجربة الشاعر الفنية، كما تجلّى ذلك في قصائده « الجواد الأبيض - طائر النار - مشاهدات ليلية - اعتصار اللحن الدامي - الساهر أبداً - أغنية قصيرة للخريف الطالع - أغنية الشمع الميت على أسوار قرطبة - معزوفة إلى جندي في سيناء » مما يستوجب دراسة خاصة، إلا أنني سأركز في هذه الدراسة على جانب آخر، هو ما يتعلق بتجربة الشاعر الفنية وعلاقته بالشعر، وهو ما أعتبره طرفاً من سيرة الشاعر الذاتية، وما يربطه من وشائج بهذا الفن الجميل .
إن قصيدة «رفيق السلاح» التي يهديها إلى الراحل العظيم «أمل دنقل» مدخل جيد إلى عالم الشاعر الفني، إنها تكاد تكون ملخصاً لمسيرة الشاعر الفنية، من خلال علاقته بابن جيله، وحياتها معاً في دروب الشعر :

« نحن حين امتشقنا السلاح/ وابتدأنا الكتابة/ لننود عن
الوطن المستباح/ فكأننا مددنا الجناح/ لاختيار المصير الأمل/

هاجمتنا صقور الرياح/ قتلتك الجراح/ وأنا أئخنتنى رماح
الكأبة» .

إنه يسجل - فنياً - كيف جاء من قريته إلى القاهرة، وكيف
كان الواقع الأدبي فيها، وسعيه مع صديقه إلى المشاركة في
الحياة الأدبية وقتها :

«حين جننا إلى ساحة الضوء من قرية الظل / كانت خدود
المدينة تفاحة/ وعيون المدينة تظفر بالبشر/ كان «حجازي» يغنى
انتصارات مصر بأعلى غناء/ فالتمسنا إلى قلعة الشمس سلمة
فى زحام الحداء» .

وتتتابع صور الشاعر معبرة عن حياة المثقفين الفقراء فى
هذه الأيام، أيام المد القومى وما كانت تمتلئ به من أحلام
النصر «والمواكب تترى/ عليها الأكاليل معقودة من زهور
الهناف، وطير الأناشيد تعزح أنغامها بظلال الضفاف» .

ويختلط الخاص بالعام فى تجربة الشاعر الفنية : « رأينا
تباشير ضوء/ حسبناه نجم العدالة/ يشرق فى أفق الفقراء/
استرحنا إلى وهمنا، نتسكع فى شارع الحلم/ نفوى البنات
الجميلات/ ننقش فى جبهة الليل عشق القصائد/ نتبادل أنخابنا
فوق مقهى إلى أن ينام السقااة/ ويطربنا الفجر» .

وتتنامى صور الشاعر معبرة عن الانفصام الذى كانت تعانيه

حياة المثقفين فى فترة ما قبل النكسة بين ما تمتلئ به نفوسهم من أحلام وردية ومشاعر طيبة نحو الثورة وقادتها، وما يتعرضون له من ملاحقات العسس وويلات الاعتقال « ونظرنا، إذا للمدينة وجهان/ وجه به تتزيا المواكب فى الصبح تلبس شاراتها/ وتطوف/ ووجه غشوم به فى ظلام الزنازين تاكل أبناعها فى زوايا الخفاء » .

ويستمر الشاعر فى تقليب هذه الصفحات من كتاب المثقفين الفقراء، متخذاً من حياته إلى جانب «أمل دنقل»، وتداخل حياتيهما مع حياة صعاليك هذا الزمن، وسيلة لجلاء موقف المثقفين الشرفاء من الثورة حتى وقعت النكسة، ونزلت الهزيمة، ومع ذلك فلم يتخلوا عن نورهم النضالى : « صلبتنا على السور، حتى أتناها الزلازل فاعترفت فى حياء/ ووقفنا على السور كيما نزود عن الوطن المستباح » .

واستمراراً فى تتبع سيرة الشاعر الفنية من خلال شعره أقف عند قصيدته «قطف القمر» التى كتبها الشاعر بعد عودته إلى وطنه، إثر غربة استمرت أربعة عشر عاماً .

والقصيدة تصور عدداً من المحطات فى مسيرة الشاعر.. المرحلة الأولى طفولة الشاعر بأجوائها الرومانسية التى تشي بميلاد شاعر «شجر المشمش نوار مضىء/ وأنا كنت صبياً

عاشقاً/ مثقلاً قلبي بالسر الخبيء/ عندما كنت أنا حارس
الحقل، وناطور الحديقة/ أتوارى عن رفاقي/ أرقب السمان في
أفق الرحيل/ ريشه الأخضر يدعو لعناق المستحيل/ فينادي
القمح، والعشب، تنادينى سواقي الماء ألوان الفراشات/
عصافير القصون » .

والمحطة الثانية تصور كيف اكتشف في نفسه بذرة الشاعر
« ذات ليلة، حينما قلت لأمي : « اقطفي لى قمر الليل بكى أُمى
طويلاً/ أدركت أنى أظل العمر فى سعى إلى قطف القمر » .
والمحطة الثالثة : تصور غريته خارج مصر وأثر هذه الغربة
ومعاناته فيها - سلباً - على تجربته الشعرية :

« حاولتى مدن الأصفار صفراً/ حاولتى نمية، وجهاً كئيباً/
سرت حلمى، ومصت من دمي نسغ الطفولة/ ورمتني فى دروب
الحنن مكشوداً غريباً/ مسختني، أطفأت وهج شراييني، وصبت
فوقه ماء الكهولة » .

والمحطة الرابعة : يصور فيها عودته إلى الوطن، وأمله فى أن
يستعيد صوته الشعرى، فتتألق موهبته من جديد، بعد أن عاد
إلى موطن إلهامه الأولى، والتي بالتأكيد ستفجر فى أعماقه
منابع الإبداع من جديد :

« انفثى من سحرك المعقود يا «إيزيس»، يا أُمى الجليلة/

إننى عدت إليك دون شعر أو غناء/ كيف أشدو وأنا - عبر مناقى
الأرض - مقطوع الجذور ؟ كيف أشدو وأنا أحمل أحزائك فى
صدرى كمذبوح الطيور ؟ » .

« فأعبدى فى فمى بعض لسانى/ أسمعنى صوتك الذائب
فى صوت السواقى والجداول/ فى سهيل النهر، فى الموسم،
يجتاح الجنادل » .

« عمدينى بالندى والدمع حتى أتطهر/ وانفضى عنى غبار
الغربة الرملى، حزن الغرياء/ وامنحني وجهك الأول مغسولاً
بأضواء النجوم المشرقة » .

وتكتمل سطور هذه السيرة الذاتية الفنية للشاعر بقصيدته
«الشعر يصحو»، والتي تجيب على هذا السؤال الكبير :
أى شىء يغرى بقول الشعر بعد أن عاد الشاعر إلى وطنه
من غربته وعاین ما آل إليه هذا الوطن ؟ .

« أيتها الشعر كيف الغناء/ وأنا عدت بعد الشتات وبعد
العناء/ لأرى وطناً كان ملء العيون/ وطناً للجنون/ وطناً باركاً
مثقلاً بالنيون/ وقراصنة يملأون السفين بكنز المصارف، كنز
المتاحف/ ينسكبون بحبر الصحائف/ يخترقون زحام الطوائف/
يقتنصون السكينة والحلم بالبندقية والقنبلة/ يقتلون الرموز،
يطفئون عيون العصافير، ضوء الحضارة، ضوء الفنون » .

وإذا كان الشاعر يرى في هذا الواقع الكئيب مسوغاً للصمت وإطفاء شعلة الشعر في أعماقه، فأتنا أرى عكس ذلك، إذ إن هذا الواقع الكئيب نفسه هو المسوغ الأساسي لقول الشعر من أجل تغييره، وكشف النقاب عن وجه مصر الجميل .

وأخيراً فهذا الديوان، والذي حاولت في هذه السطور الكشف عن ثراء مضامينه الفكرية وخصوبيتها، به - من حيث الشكل - كل عناصر الشعر الجميل من معجم شعري ثري، وموسيقاه عذبة متدفقة متنوعة الإيقاع، إلى قدرة رائعة على التعبير بالصورة بعناصرها المختلفة بشكل مؤثر وفعال .

عبد الله السيد شرف و الولد الذى يتهجدى الضوء

قليلون هم الشعراء الذين استطاعوا أن يشقوا لأنفسهم
مجرى عميقاً فى قلوب الناس، بنقائهم وشفافيتهم وإنسانيتهم
البالغة .

ومن هؤلاء الشعراء، بل وعلى رأسهم شاعرنا العزيز الراحل
: عبد الله السيد شرف .

صدر لهذا الصوت الشعرى المتميز مجموعة من الدواوين،
من أهمها : قراءة فى صحيفة يومية، وتأملات فى وجه ملائكى،
وهذا الديوان الذى صدر مؤخراً عن الهيئة العامة للكتاب تحت
عنوان «مملكتان»، والذى نتناوله اليوم من خلال هذه القراءة،
التي تلقى شيئاً من الضوء على تجربته الشعرية الباهرة .

وأبدأ بتقرير حقيقة هى أن «مملكتان» ديوان شعرى، لا

مجموعة شعرية، وليس ذلك من باب تحصيل الحاصل، فالديوان شئ والمجموعة الشعرية شئ آخر .

المجموعة الشعرية هي محض تجميع لعدد من القصائد لشاعر ما، وقد تتضمن هذه القصائد أكثر من رؤية، وربما دارت حول أكثر من محور، ولا يربط بينها فى النهاية إلا كونها إبداع شاعر فى مرحلة أو أكثر من عمره، أراد أن يضمها كتاب واحد، بعد نشرها متفرقة فى الدوريات الأدبية المختلفة .

أما الديوان، فينتظمه نسق خاص، وينطلق موضوعه الأساسى من رؤية محدودة، تستقطب كل المحاور التى تبلور الموضوع الرئيسى.

ولأن هذا العمل الشعرى «مملكتان» يتحقق فيه كل هذه الشروط، فهو ديوان، وليس مجرد مجموعة شعرية، ففضلاً عن دورانه حول موضوع واحد رئيس، تنجذب إليه كل محاوره، وانطلاقه من رؤية إبداعية محددة، فهو يقوم على نسق خاص، حيث ينقسم قسمين، يضم القسم الأول : المملكة الأولى «النورس» ويضم القسم الثانى : الملكية الثانية «المدى»، وكل قسم يحتوى على ثمانية محاور، كل محور له عنوانه .

ويذهب الديوان إلى أبعد من ذلك فى إحكام المعمار، حيث نتبين أن المملكة الأولى تنهض كائناتها على تبادلية بين الذكر

والأنثى على الترتيب التالى : (ولد - بنت)، (فتى - سيدة)، (رجل - امرأة)، لتنتهى بتبادلية العصفور : طائر البر، والنورس : طائر البحر - وهذه الخريطة الإبداعية تستهدف - ولا شك - مرامى تعبيرية ينشدها الشاعر .

ولأزيد الأمر إيضاحاً أقول : إن الشاعر يؤسس جدلية بين الذكر «المبدع» والأنثى «الملهمة» من خلال هذه المقابلات التى تقيمها المحاور المختلفة .

وعلى سبيل المثال فالمحور الأول الذى يتضمن «ترانيم الولد المشاكس» فى مقابل «البنت التى تفتح سترتها» يقدم لنا الشاعر نفسه، إنه :

« يتهجى الضوء..»

ويسرى فى الملكوت..»

يوزع قهوته

لعصافير الساحة

مبتسماً

والذى :

« يعانق جمر القبط

يفافل كل وصايا الحكماء

أنيباً

يساقط في لُجب الشوق » .

أليس هذا هو عبد الله السيد شرف ؟ هذا الولد المشاكس،
تتجادل فعه في هذا المحور « بنت » هي (الزينب التي تفتح
سترتها) .

إنها بنت فشاكسة - هي أيضاً - برغم ضالة حجمها :

« بنت في حجم الكف

تباغت عصفور النار » .

الذي هو الشاعر، وتراوده عن وجعه، تخصبه بالاشواق،
تغتال توحده، ثم تعاود، تفتح رتقاً وتعاود :

« كان الليل يحاوره

والبنت الفى حجم الكف تراوده

حتى انفلقا وجئاً »

وبهذه المحصلة النهائية تكون التبادلية بين الذكر « المبدع »
والأنثى « الملهمة » قد حققت ذروتها، التي فهد شاعرنا المتفرد لها
بقوله قبل ذلك ، راسماً بعض فلافح شخصيته :

« أنصتت الريح له

والماء ..

وأزت في كفيه خيول النار ،

يسويها

ينفخ فيها

فتصير « .

إنه هذا الولد الذى :

» حزنه لا يطل

يرتمى ضاحكاً

والذى يرتجيه فحال « .

إن ولداً هكذا، وينتأ كتلك لا فصير أفافهما غير أن ينقلقا
نصفين، ويُجنا .

هذا عن إحكام « المعمار » فى التكوين الشعرى لدى عبد الله
السيد شرف، ويستطيع القارئ تبين ذلك بوضوح فى كل فحاور
الديوان .

فإذا انتقلنا إلى لغة الشاعر، فسنجد أنه يستخدم فعجماً
شعرياً بالغ الشفافية فن خلال ففردات تشع إحاء ورفزاً .
وفن أهم الملافح التعبيرية فى « مملكتان » هو « التناصر فع
القرآن الكريم » .

فالشاعر بحكم نشأته الدينية فتأثر بالأسلوب القرأنى تأثراً
واضحاً، فهو يستخدم التعبير القرآنية، وألفاظ القرآن الكريم
فى كثير فن فواضع الديوان .

وكمثال على ذلك تقف عند قصيدة « رجل » البديعة التى وردت

ضمن محاور المملكة الأولى «النورس» :
إنه يقيم فيها ضرباً من «التناص» مع قصة «العبد الصالح»
كما وردت في سورة «الكهف» :

« رجل

يرتقى صهوة الماء... ،

تندى الحروف على أصغريه

على الماء يمشى

بثوب التوله تجتاحه رغبة للرحيل

وقلت له :

فاتخذنى رفيقاً ، أضافيك .

انظر سورة «الكهف» آية : (٦٦) :

« قال له موسى هل أتبعك على أن تعلمني مما علّمت رشداً .»

ثم لنقرأ معاً في نفس القصيدة :

« أنخل من راحتك

إلى مبتغاي

قال : هل تستطيع؟ «

انظر الآية : (٦٧) من السورة نفسها :

« قال : إنك لن تستطيع معي صبراً »

ولنقرأ في القصيدة التي بين أيدينا :

« وقلت : لماذا أقمت الجدار.. »

وكل القبائل قد عنفتك

وصكت حوانيتها .. ؟

قال : هذا فراق » .

إن التناص هنا واضح بين المقطع السابق والآيتين الكريمتين:

(٧٧)، (٧٨) من سورة «الكهف» :

« فانطلقا حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن
يضيفوهما فوجدا جداراً يريد أن ينقض فأقامه . قال لو شئت
لتخذت عليه أجراً قال هذا فراق بيني وبينك » .

والتأثر بالتعابير القرآنية وخصائص أساليب القرآن الكريم،
يكاد لا تخلو منه قصيدة من قصائد «مملكتان»، وأورد ما يلي،
على سبيل المثال لا الحصر :

« يفترش الليل

وإن أدبر » ص/١١

« ينفخ فيها

فتصير » ص/١٢

« تراويني

عن وجعي » ص/١٨

« يستتران بأوراق النأي » ص/١٩

« أين سأتى؟ » ١٩

« وحين استدار المدى

وردة كالدهان » ص/٤١ .

« ولئيلاف الأفراح تدندن » ص/ ٤٧

« جناحاه وسعا كل الدنيا » ص/ ٥٠

« تولى والألواح بكفيه » ص/ ٥٢

« هبى من العشب والماء

متكأ »

ص/ ٦٢ .

« يسرن..

إذا الليل يغشى » ص/ ٦٦

ويكاد يسيطر المعجم القرآنى على قصيدة «السود» ص/

٧٧ من الديوان :

« جنتان نضاختان - زرابى - ما تشتهييه النفس فاكهة -

عرجون - هذا عارض - القاسطون - الأثل - خبط » .

« ما تلك بكفك.. قل لى » ص/ ٩١

« بالعاديات الضبيع » ص/ ١٢٠ .

« بالموريات القدح » ص/ ١٢٠ .

من كل هذه الشواهد نتيبن إلى أى مدى تغلغلت اللغة

القرآنية فى تعابير الديوان وأساليبه بحيث أصبحت جزءاً من أساسيات التجربة الشعرية فى القصائد كلها، والشاعر فى تعامله مع اللغة القرآنية ينزلها المنزلة الكريمة اللائقة بها بخلاف ما يفعله البعض من محاكاة شائثة لهذا النمط التعبيرى القذ .

ونقف فى نهاية هذه القراءة فى ديوان «مملكتان» عند البناء الموسيقى للتجربة، فنجد أن الشاعر الراحل فى استخدامه للنهج التفعلى تقتصر تجربته الموسيقية على ثلاثة أوزان أو أربعة هى: «المتقارب» الذى يعزف الشاعر على أوتاره فى خمس قصائد هى (رجل، ونورس، والطواحين، والراعى، ومشغبة) .

كما يستخدم وزن «المتدارك» فى سبع قصائد هى (ولد، وبنت، وقتى، وسيدة، وامرأة، وعصفور، وبوائر الميم) . ويرأوح بين وزنى «الكامل» و«الرجز» فى أربع قصائد هى (اشتعال، والسود، وتراويل، والطريق) .

وإذا كان شاعرنا الراحل قد حصر تجربته الشعرية فى هذا الديوان فى هذه المساحة الموسيقية المحدودة، فليس هذا نابعاً من قصور فى امتلاك الشاعر لأنواته الموسيقية، فتمكنه من ناصية العروض الخليلى ليس محل خلاف، وتشهد بذلك بواوين الشاعر الأخرى. والحقيقة أن دوران قصائد الديوان فى هذا النطاق الموسيقى المحدود، مما يحسب له، لا عليه. فلما كانت

التجربة الشعورية التى تسود الديوان تتسم بالتكثيف والقصد،
لانطلاقها من رؤية تعبيرية محددة تشكل عصب الديوان كان
طبيعياً أن ينسجم الإطار الموسيقى الذى تتحرك التجربة فى
إهابه مع هذا الوضع التعبيرى، فيأتى التكثيف والقصد فى
استخدام الأوزان .

هذا هو عبد الله السيد شرف كما يتجلى فى هذا الديوان..إنه
« طالع..

من نسيج الحروف...

من ليلنا المستباح...

وقد وقدة الشعر،

من جنوة الحب «

انظروا كيف يرسم بورتريهه بنفسه :

« هذا فتى...،

تستحم الحروف ..

على وجهه...

وهو والنيل..

صنوان ! « .

أجل يا عبد الله.. أنت والنيل صنوان، فسيظل شعرك متدفقاً
فى نفوسنا طالما بقى النيل متدفقاً فوق أرضنا الطيبة .

عيد صالح ورسوخ البناء الموسيقى لتجربته الشعرية

لا أدري إلى أى مدى أنا محق، حين أركز في دراستي
لديوان الصديق الشاعر الدكتور عيد صالح على الجانب
الموسيقى وحده .

ربما يكون الدافع الأول إلى ذلك هو شدة احتفالي بالأعمال
الشعرية التي ما زال أصحابها متمسكين بموسيقا الشعر
كمقوم أساسى للتجربة الإبداعية لديهم، وخاصة في هذه الآونة
التي استشرت فيها حمى ركوب مركب قصيدة النثر، حتى بات
التمسك بالموسيقا لدى البعض ضرباً من التخلف عن مسايرة
الحداثة، ومواكبة التطور الذى بلغته القصيدة على أيدي فرسان
الحساسية الجديدة .

وديوان «شتاء الأسئلة» يضم أربعة وأربعين عملاً شعرياً، مع
ملاحظة أننى أعتبر كل جزئية جاءت تحت اسم: قصائد قصيرة،

عملاً شعرياً كاملاً .

وبعد تنحية العاملين الشعريين : « ما حدث » و « ماسوشية » جانباً باعتبارهما من الأعمال النثرية، قمت بإحصائية للأبنية الموسيقية للثلاث والأربعين قصيدة المتبقية، فوجدت أنها محصورة في ثلاثة بحور هي : (الكامل، والمتدارك، والمتقارب) باستثناء «الإهداء» القائم على (الوافر)، والجزئية المعنونة بـ«سدوم» من (قصائد قصيرة) والتي جاءت على (الرجز) .
والأعمال الشعرية التي نهض بناؤها على «الكامل» عددها خمسة عشر هي :

« زلزلة، مسائية، تداعيات، قصيدتان قصيرتان، بردية، من ثلج الخواء، وردة النهر الطروب، الولد المبالغت، باحة الحلم الممزق، وجهان في المرأة، بكائية، ما تبقى » بالإضافة إلى القصائد القصيرة: لواعج، عقيرة، نقع .

ويتساوى معها في العدد، أي خمسة عشر عملاً شعرياً قام بناؤها الموسيقى على إيقاع «المتدارك» هي :

« محاولة، حزمة ضوء، مساء، قصائد، الوقوف بحد الجسد، شتاء الأسئلة، غيبوبة، فوضاى على جرف التيه، العراب، كنت أحاول، كلاكيت، والقصائد القصيرة : سطوع، وجع، صدأ، ولادة .

وتبقى عشرة أعمال قامت على أساس البحر الشعري
« المتقارب » وهي :

« المساء يغير أنخابه، في البوح، طقوس الحزن، فصام، على
رسلك، لدمياط، رسالة، دمناء في الكئوس، من حدقات الفواجع »
بالإضافة إلى : « أمشاج » من قصائد قصيرة .

ونتبين من هذه الإحصائية أن شاعرنا يكاد - كما سبق أن
أشرت - أن يحصر تجربته الإبداعية في هذا الديوان في ثلاثة
بحور فقط هي : (الكامل والمتدارك والمتقارب) .

ولا آخذ ذلك على شاعرنا، بل أحمده له هذا النزوع الفنى،
فإذا كان الإيقاع الموسيقى هو خير ما يعبر عن الجو النفسى
الذى يسود التجربة الإبداعية، وأصدق ما يبلور الرؤى التى
تنطلق منها هذه التجربة، كان من الطبيعى أن تكون الإيقاعات
الموسيقية مقننة بحدود هذه التجربة والرؤى التى تصدر عنها
والجو النفسى الذى يهيمن عليها، وما دام الأمر كذلك، فليس
هناك ما يوجب التوسع الموسيقى درءاً للتشتت النفسى .

وبعد أن تم رصد هذه الظاهرة الموسيقية وهى محدودة
البحور التى استخدمها الشاعر فى تجربته الإبداعية فى هذا
الديوان ننتقل إلى الظاهرة الموسيقية الثانية التى تلفت النظر
بشدة وهى ظاهرة التصوير التى تشكل ملمحاً أساسياً فى

قصائد الديوان، والتدوير كما هو معروف يقوم على تلاحم الأسطر الشعرية في القصيدة التفعيلية بحيث يسلم كل سطر شعري إلى السطر الذي يليه دون توقف مع بروز حركات الإعراب ضمماً وفتحاً وكسراً دون تسكين، حتى ينتهي المقطع أخيراً بالكسـون .

والتدوير في هذا الديوان يأخذ اتجاهين : تدويراً كلياً يشمل القصيدة كلها بحيث تتلاحم التفعيلات حتى نصل إلى نهاية القصيدة، وتدويراً جزئياً يتحقق في كل مقطع من مقاطع القصيدة بمفرده، حيث تسلم كل تفعيلة إلى الأخرى حتى ينتهي المقطع بالتسكين :

ويتحقق التدوير الكلي في الأعمال التالية :
(الإهداء) وفيه يقول الشاعر - كمثال على هذا الضرب من التدوير :

«هي الأشياء

تكتبني..

وأكتبها

حروفاً

من رعاف القلب

ناراً
فى بجى الأحشاء
ماء
فى جحيم الوجد
أغنية
وقداساً
صلاة
فى ربا الأوطان» .

كما يتحقق التدوير الكامل فى بقية هذه الأعمال :
« محاولة - زلزلة - مسائية - تداعيات - قصائد - الوقوف بحد
الجسد - قصيدتان قصيرتان - المساء يغير أنخابه - من تلج
الخواء - فى البوح » وهذه القصيدة الأخيرة يتحقق فيها التدوير
الكامل برغم انقسامها إلى عدة مقاطع يبدأ كل مقطع بعبرة :
أحبك - وردة النهر الطروب - العراب - باحة الحلم الممزق - فصام
- على رسلك - كنت أحاول - كلاكيت - رسالة - بكائية - دمنا فى
الكئوس - من حدقات الفواجع - ما تبقى - قصائد قصيرة : حيث
تقوم كل منها على أساس التدوير الكامل (أما « التدوير
الجزئى » الذى يتحقق فى كل مقطع من مقاطع القصيدة على
حدة، فيبرز فى الأعمال التالية :

« حزمة ضوء - مساء - شتاء الأسئلة - غيبوبة - فوضى على
جرف التيه - بردية - الولد المباغت - طقوس الحزن - وجهان في
المرأة - لدمياط »

ولما كانت القافية عنصراً أساسياً في القصيدة غير القائمة
على أساس التدوير، كان من الطبيعي أن تتجرد القصيدة
التدويرية من القافية - بمفهومها المحدد، تماماً، غير أن شاعرنا
عيد صالح قد عوض عن فقدانها بعدد كبير من القوافي
الداخلية، وقد ظهر ذلك في القصائد ذات التدوير الكلي،
والقصائد ذات التدوير الجزئي على حد سواء، كما يتضح لنا من
الشواهد التالية :

يقول الشاعر في قصيدة «مساء» وهي من قصائد التدوير
الجزئي:

« صار كأس اللقاء خناجر في الحلق

صار الصحاب «خراثيت» في الظل

فوق الجدار

أعطنى حبة للنوار

فالمصاييح تضرب رأسي

وتأخذني في المدار»

(لاحظ القوافي الداخلية : المدار، النوار، المدار) .

وقصيدة «المساء يغير أنخابه» وهى من قصائد التدوير الكلى،
بها أكثر من موضع لقواف داخلية :

«تتهياً للرقص

لكنها تتلقى الإشارة من سيد بالخروج

خروج على النص»

وفى موضع آخر من القصيدة، نجد :

«وتطّيح فوق الخود الورود

سلام على زمن لا يعود»

وقصيدة «شتاء الأسئلة» تزدهم بالقوافى الداخلية ومنها على

سبيل المثال :

«ورود الريح المجنونة

يفتضون الجمعة المغشوشة

ويصبون جحيم الضحكات

برأس الساقى المصلوب

بجيب منقوب

وعجز لا يبدو أبداً أن سيفيق

وكيف يفيق وقد جاء ليهرب

من صحو يشقيه

وحزن يذميه «

وفى موضع آخر من القصيدة نفسها ترد هذه التقفية
الداخلية :

«تحسب أن الحب يحل مشاكلها

إن جاء بأرغفة من شهد القبلات

وعسل من أنهار الجنات»

وفى موضع آخر من ذات القصيدة يقول الشاعر :

«هل جاعوك بقبس من نار،

أو أنية من لبن ،

أو ورقة توت

حين خلعت من الملكوت

هل تشرب شاياً ؟

وتدخن سيجارة هذا الصمت ،

المتدلى من بندول الوقت ،

تفكر فى أمة تلد السيد ،

والسيد يلهب ظهر البنت

هل تذكر رفقتنا من أبناء القرية ،

من غامر بالسفر وعاد وجيهاً ،

من كان فقيهاً ،

وارتد سفيهاً معتوهاً ..»

والحقيقة أن هذه القصيدة تزدهم بعدد كبير من القوافي الداخلية غير ما ذكرت، كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

وبوجه عالم فإن القصائد المدورة لا تخلو من مثل هذا اللون الفني، بدرجات متفاوتة، غير أننا نلمح هذه السمة تبرز بشكل مكثف فى عدد من القصائد، كما لفت نظرنا ذلك فى قصيدة «شتاء الأسئلة» ومن هذه القصائد :

« فى البسوح - وردة النهر الطروب - باحة الحلم الممزق -
طقوس الحزن » .

والتقفية الداخلية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية كتعويض عن انعدام القافية المعتادة فى القصائد المدورة، فهى تلعب دوراً آخر إذ تبدو وكأنها إيماضات داخلية تشى ببعض المرام الرؤيوية التى يهدف الشاعر - بطريقة فنية - إلى جذب انتباه المتلقى إليها .

وبهذا الدور الذى تؤديه التقفية الداخلية إلى جانب التدوير الذى يكسب التجربة الإبداعية تدفقاً وانسياباً يحقق البناء الموسيقى المتناسك دوره فى إثراء التجربة وإخصابها بالدلالات.

مصطفى العايدى والدخول إلى جزر الإبداع

لا أخفى سعادتي بهذا الديوان، وخاصة وأنا أتابع - من زمن
ليس بالقصير - خطوات صاحبه الجادة والمثابرة على درب
الشعر، والتي تؤكد دائماً أنه على النهج الصحيح، وأنه يشق
طريقه بدأب وإصرار، نحو الأحسن والأفضل، مطوراً تجربته
الإبداعية شكلاً ومضموناً، متجاوزاً ما حقق، على خريطة
الحداثة الشعرية، آملاً أن يصل إلى ما يصبو إليه، من تأكيد
صوته الخاص بين الأصوات الشعرية المعاصرة، وأنا واثق أنه
بالغ هدفه فى وقت قريب، طالما أن لديه هذا الدأب وهذا
الإصرار .

يضم الديوان الذى بين أيدينا اثنتين وعشرين قصيدة، يغلب
ليها قصر النفس، فسبع عشرة منها تحتل كل منها ما بين

صفحتين أو ثلاث من صفحات الديوان، وثلاث قصائد تأتي كل منها فى أربع صفحات، والاثنان الباقيتان تحتل الأولى منهما وهى : «الدخول إلى الجزر» ست صفحات، والثانية وهى «واقعة الفرح واليتم» تستغرق خمس صفحات .

وتقودنا الإحصائية السابقة إلى حقيقة فنية هى أن شاعرنا يميل إلى التكتيف والقصد فى القول وعدم تشتيت تجربته الإبداعية فيسلم العمل من التسطيع والترهل وهو أمر يحمد للشاعر، وتقودنا الإحصائية السابقة إلى إحصائية أخرى تتعلق بالبناء الموسيقى لقصائد الديوان، ومحصلة هذه الإحصائية ان صاحب الديوان أميل فى تجربته الإبداعية إلى اعتلاء مركب قصيدة النثر منه إلى البناء العروضى المنظور الذى تحقق من خلال قصيدة التفعيلة، فخمسة عشرة قصيدة من قصائد الديوان الاثنتين والعشرين تنهج نهج قصيدة النثر، بينما سبع قصائد فقط هى التى تسير على النسق التفعيلى .

والقصائد التفعيلية هى :

« رؤيا » : التى جاءت من «المتدارك» أو «الخب» و «القانون» :
وفيهما مزج بين «الرجز» و «المتدارك» و «رسالة وبرقية» وهى من «المتدارك» .

و«تحولات النخيل» وهى من أجمل تجارب الديوان الموسيقية،

وفيها يسلس «البسيط» سلاسله فائقة الروعة، ويتدفق فيها الإيقاع فى مرونة وطواعية، وكأنها الموسيقى التصويرية التى تصحب الصورة فتعمقها وتثريها .

«ونخلة هُزَّتْ

فما تساقط الرطب

أخفت مدامعها

وشفَّها التعب

ونخلة غنَّى لها القلب

كانت لنا داراً ..

فجاءها اللهب

ونخلة ظمأى ..

فلا ورد يجاورها

ولا طير، ولا عشب

ونخلة نحرَّت مطيتها

كى تطعم الجوعى

فاستبشر الذئب

ونخلة أطوارها عجب

صدمت ماأنها

فباعها العربُ»

وتبقى ثلاث قصائد موزونة، وكلها من «المتدارك» وهى :

« سيناريو ومطالعة والشاعر » .

وقصائد النثر فى الديوان لها إيقاعها الخاص الذى لا تخطئه
الأذن المرهفة، وكلما كان هذا الإيقاع محسوساً مع استخفافه
وتغلغله فى العمل الشعرى كان أكثر تحقيقاً لدوره التعبيرى فى
قصيدة النثر، غير أن ظهور هذا الإيقاع بشكل واضح يفسد
التجربة الإبداعية، ويبطل المبرر الفنى الذى سوغ هذا النمط
من الأداء الشعرى، من ذلك مثلاً أن يلجأ الشاعر إلى ما يشبه
السجع كما نجد ذلك فى قصيدة «سفر» مثلاً :

«كم من العمر يمضى

وكم مضى

وقد طارت كغراشة بالروض..»

ومن ذلك أيضاً ما جاء فى قصيدة «الزلزلة» :

«لى أن أرفعها سجادة باتساع الفضاء

سماء من فوق سماء

لى أن أدخلها كتاباً

ومملكة للضياء

أن ألقاها فى العراء

خلية للروح

وجناحين للشوق الجموح » .

والأمثلة كثيرة على ذلك : انظر الصفحات : ٢٠، ٢١، ٢٢،
٢٣، ٢٤، ٢٦، ٢٩، ٣٧، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥١، ٥٤، ٦٤ .

من المآخذ الفنية التي لفتت نظري في قصائد الديوان
النثرية، أن أجد خلالها أجزاء موزونة، وأذكر من ذلك، على
سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر في مستهل قصيدة « سفر »
وهي من قصائد النثر :

« يا للسفر

وأنت تعلمو نحوها

تزيل أوراماً طفت بالذاكرة

وتحررت من سلطة الألم » .

وفي قصيدة «رومانسية» يأتي هذا الجزء الموزون :

« اليوم أرسلنى إليكمو التعب

فقلت : ألا يجىء حلمنا

ألا يطل بفتة

ويعلن الإجابة المؤجلة

أو يعلن الوعيد ؟ »

وفي قصيدة «البوح» وردت هذه الأجزاء الموزونة :

« ما بك الآن وله.. لا فكاك له

وينزوغ لهوى مستطاب «

وكذلك :

« إلى مقعد بالقطار المروع

« إلى مقعد آخر بالعراء »

وأيضاً :

« ما الذى أنبتك على موجة موحشة

أغسق القلب ..

ويرد عرس الضياء » .

وفى قصيدة «نداء» نجد هذا المقطع الموزون :

« صوته الساكن يوماً يرتجينا

قلبه ينبض فينا

لحمه يحتوينا »

وفى قصيدة « شجون » نجد هذا المقطع الزاعق الإيقاع :

« النهر تغير مجراه

والليل تشابك وضحا

أسلم تسلم

فالهالك من عبد هواه »

وفى مختتم قصيدة «فصول» نقرأ هذا المقطع الموزون أيضاً :

«وأنت الذى عانق الروح ،

شبراً ششبرا
وأنت الذى أنشدها
نثراً وشعرا »

وبقدر ما يعيب القصيدة القائمة على الإيقاع التقليدى أن يرد فيها كسر عروضى، أرى أن ورود جزء موزون فى قصيدة النثر يعدل العيب نفسه .

والآن.. هل لى أن أتوسل إلى دخول جزر مصطفى العايدى ببعض أدوات البلاغيين القدماء؟. هل لى أن أدلف إلى هذا العالم الجميل الذى صنعه من خلال الأسلوب ؟

فإذا كان بلاغيونا القدامى قد قسموا الكلام إلى خبر وإنشاء، وكان الهدف التعبيرى للأول هو الإقرار والتسليم بحقائق الأشياء، والإنباء عما هو واقع، وكان هدف الثانى إثارة الأسئلة والطلب بنوعيه أمراً ونهياً، وإحداث الدهشة والإبهار، فعلى هذا الأساس يمكننا أن نبرر غلبة الأساليب الإنشائية على الأساليب الخبرية فى التجربة الإبداعية فى هذا الديوان، فالشعر لا يقرر ويسلم، ولا يعترف بحقائق ثابتة، بقدر ما يثير التساؤل ويحرك فى نفس المتلقى عوامل الدهشة، ونشدان الحقيقة المراوغة من خلال طرح الأسئلة، وطلب الكشف عن غوامض الأمور، وإماطة اللثام عما يكتنف الوجود من معميات وأسرار .

إن من يتصفح الديوان سيجد أن الأساليب الإنشائية من
استفهام وأمر ونهى ونداء وتمن هى الغالبة على لغة الديوان ..
وعلى سبيل المثال تعالوا نستقرئ القصيدة التى جعلها
الشاعر عنواناً للديوان «الدخول إلى الجزر» .

إن المقطع الأول يبدأ بـ « الاستفهام» :

«هل نقرأ أنباء التباريح،

فى ساعة العسره

ندخل الجزر التى أسلمت نفسها

لرصاص العاصفة..

سكبت ماعها الشرقى ؟»

فإذا انتقلنا إلى المقطع الثانى وجدناه هو أيضاً يبدأ

بـ «الاستفهام» :

هل أنعنت للريح.. بعد الريح ،

زلزلت زلازها مكاشفة الخطوب ؟

ويظل الأسلوب الإنشائى مهيمناً على القصيدة فنجد المقطع

الثالث يبدأ بمزاوجة بين «النداء» و«الاستفهام» :

يا روح إيزيس..

هل نسيك التقاويم بغتة ..

عفتك المحاريت، عيون الصقور ،

الكلاب، اليوم..؟

هل فارقتك النجوم ..

فاستويت مضغة خائفة ؟

ونجد المزاوجة نفسها بين «الاستفهام والنداء» فى المقطع الرابع، حتى إذا وصلنا إلى المقطع الخامس وجدناه مجموعة من التساؤلات. أما المقطع السادس فهو مزج بين «النداء» و«الاستفهام»، وكذلك المقطع السابع، أما المقطع الثامن فهو مجرد سؤال، ويغلب «الأمر» على المقطع التاسع، ويعود الشاعر ليزواج بين «النداء والاستفهام» فى المقطع العاشر. ويختتم الشاعر قصيدته بمقطع إنشائي كامل :

«يا سيف بلقيس ..

هل يصدق الشعراء بالأنباء ؟

هل يسكت الحكماء ؟

تصطف هامات النخيل،

تفر من شوق الوثن ؟

يا أيها الطفل الظليل ..

هل نحيا معاً ..

ونقوم من مرقدنا ..

نأوى إلى دمننا ..

ندخله بأعراس الذهب ؟

يا قلبها ..

هل تلبس الآن تاج الغضب ؟

أم سوف تسعد بالجنون ؟!

إن شاعرنا مصطفى العايدى حين يستخدم هذه التقنيات الأسلوبية الجيدة يدلل على مقدرة لغوية متميزة تمكنه من توظيف اللغة توظيفاً جمالياً فى خدمة الرؤى التعبيرية التى يسعى إلى تأكيدها فى نفس المتلقى .

لقد سعدت حقاً بالدخول إلى جزر مصطفى العايدى، ولعلنى بهذه السباحة النقدية أغرى غيرى بالدخول إليها حتى يحظى بما حظيت به من متعة فنية مؤكدة .

عبد الناصر عيسوى وتوهج النار فى قصائده

ضمن سلسلة «إبداعات» التى تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، والمخصصة لنشر أعمال الأدباء الشباب، الذين لم يسبق لهم إصدار كتب، خرج إلى النور ديوان جديد للشاعر الشاب عبد الناصر عيسوى .

وبرغم أن هذا الديوان هو الإصدار الأول للشاعر، فهو ليس جديداً على الساحة الشعرية فقد سبق له نشر العديد من أعماله الشعرية من خلال مجلة «إبداع» وغيرها من المجلات الأدبية . ولعل أهم ما يميز تجربة شاعرنا الإبداعية أنه يفهم الحداثة فهماً حقيقياً، ويتعامل معها بوعى من خلال منطلق إبداعى صحيح، يتجلى فى عدة أمور منها :

التمكن من أنواته الموسيقية الذى يتحقق من خلال بناء

تفعيلي ناضج، مع التصرف الواعي في التشكيل الموسيقي تبعاً
للموقف التعبيري باستخدام أكثر من وزن كما نلمس ذلك في
قصيدة :

« مقاطع لسلطانة الحروف » فهو في المقطع الأول يستخدم
« الخيب » :

« كنت صبياً يستهويه الشعر

فيطلع للأغصان ويجلس

متحداً بالطير ويهدل

كان يبادلني الطير هديلاً بهديل

كنت صبياً يستهويه الترتيل

حزرتني الصياد فقطعت جناحي

ومارست اللغة التؤيل »

وينتقل من « الخيب » إلى « الكامل » في المقطع الثاني فيقول :

« إن أنسياب الضوء في عيني

مرهون بوجهك

فأرفعي عنى الغشاوة

وامنحيني رؤية علوية

لا تتركيني عند هذا العالم السفلى..

إني واهب نفسي إليك

فكسى الأضواء حول الجمجمة
ثم يختم القصيدة بمقطع من «المتدارك» :
«للضياء سيولة
والفتى غارق فى الطفولة
فحببته محض ضوء
الفتى مولع، والحببية
تغسله بأشعتها، ثم تتركه غارقاً فى البريق
فتسوس فيه الضياء.. فيشربها
ويغنى على كأسه وينوب
وتقول الحببية : موعدا كل يوم»

وبرغم أن تجارب شاعرنا الشاب لا تنزلق إلى مهاوى
الغموض، والجري فى سرايب الإلغاز المعتمة، فإن رؤاه تتسم
بالعمق، ومجافاة المباشرة والتقرير، مع مواكبتها لروح العصر،
وبذلك تتحقق الحدائة الصحيحة القائمة على مسابرة اللحظة
الراهنه والموقف اليومي المعاش .

وتجارب الشاعر متنوعة، تتوزع بين الهموم الوطنية والقومية
والذاتية .من القصائد التى تنور فى فلك الهم القومى قصيدة
بعنوان «معزوفة الحجارة» يهديها إلى أبناء الحجارة، وبرغم أن
الموضوع ممكن أن يدفع بالشاعر إلى شئء من الخطابية أو

التقريرية، فإن الشاعر قد نجا من هذين المنزلقين باختيار أسلوب شعري يعتمد الصورة المعبرة، والمعجم الشعري المتميز، واستلهاهم التراث، مع تكوين موسيقى تفعيلي فيه قدر كبير من المرونة والسلاسة :

«الطيور الأبايل تعزف ألحانها

بالحجارة

والروحس الأباطيل تقرأ أسماءها

في سماء الإغارة

وملائكة الكرم تخرج من ساحة الدم تسعد أشجارها

بالبشارة والثكالي، الحبالى، الشيوخ، الصبايا يصلون من أجل

أن يخلع السجن

أبوابه المقفلة

أو يجيئهم الفوئ

أو تنتهى المهزلة

والصبى النبى المحاصر فى أرضه،،

راح يتلو على قومه

سورة البرتقال ..»

ومع تنوع تجربة الشاعر الإبداعية، وتعدد منطلقاتها، فإن

معاناته مع الكلمة تشكل الملمح الأكثر بروزاً فى هذه التجربة .

نجد ذلك فى قصيدته «مقاطع من سلطنة الحروف»، وكذلك
فى قصيدته «أوهام فترتر»، كما نلمس ذلك فى قصائده « الغناء
ليس للمدينة، وأغنية للنار، ومطاردة النار » .

يقول فى مختتم قصيدته «الغناء ليس للمدينة» :

«المدينة لا تستحق القصائد

يبدأ أبنائها الشعراء النشيد

فتظهر كاذبة فى الأناشيد

تسكت أصواتهم فجأة

وتضيق الهناجر

إن المدينة لا تستحق القصائد ..

لا تستحق الغناء ..

وما جدوى الكلمة إذا لم يكن لها أثرها فى حياة الناس ؟
وتعرية الزيف، وكشف المتسترين بعباءة الدين وهم أبعد ما
يكونون عن جوهره الحقيقى وقيمه الأصيلة، هؤلاء المشعونون
الذين يسخرون الدين لمآربهم الخاصة، يعبر الشاعر عن ذلك
بصورة يغلب عليها طابع السخرية فى قصيدة جميلة بعنوان
«إشراقات الخاصة» يقول فيها :

«تنصاعد أبخرة تملأ أرجاء الحجرة

والمسبحة اللامعة تمر وتخترق الظلمة

بين أصابع مولانا الشيخ
كان يلتقنا أوردأً نكلوها قبل الجوع..

ويعد الجوع
أوردأً نكلوها قبل القحط، ويعد القحط
أوردأً قبل العرى ويعد العرى

هذى أورد العامة
أما أورد الخاصة
لك الأورد السرية
يا للغة السريانية

نكلوها، ليس لنا أن نسال عنها .»

وتستمر القصيدة مصورة ألعيب هؤلاء المشعوذين المستترين
بقشرة دينية زائفة حتى نصل إلى هذا المقطع :

«كنت أحدثه عن محبوبتي الشقراء

قال الشيخ : تفرغ لله

وزوجها لأخيه الأصفر

فسألت الشيخ، أجاب :

« هذى أسرار»

فحمدت الله .»

ولست فى حاجة إلى القول إن أمثال هؤلاء ليسوا من الدين

فى شىء، وهدف الشاعر هنا هو كشف زيفهم وخداعهم .
والشاعر يقسم ديوانه ثلاثة أقسام، القسم الأول بلا عنوان،
ويضم سبع قصائد هى :
«مقاطع لسلطانة الحروف - إشراقات الخاصة - واو. طاء.
نون - معزوفة الحجارة - أوهام قرتر - لا مراثية لوجهها الدفين -
الحلم والزمن الحقيقية» .
والقسم الثانى بعنوان «ثلاثية المدينة» ويشمل ثلاث قصائد
هى :

« تنبؤات الفتح - تفعيلتان للمدينة - الغناء ليس للمدينة » .
أما القسم الأخير الذى جعل عنوانه «ثلاثية النار» فيضم هو
الأخر ثلاث قصائد هى :
«أغنية للنار - مملكة النار - مطاردة النار » .
ومن بين أقسام الديوان الثلاثة أوثر أن أقف قليلاً عند هذا
القسم الذى أطلق عليه الشاعر «ثلاثية المدينة» إنه يشكل معزوفة
شعرية من ثلاث حركات، الحركة الأولى تصور غزو الشاعر
للمدينة أو بمعنى أدق فتحه لها والتأثير المتبادل بينها وبينها :

«هذى المدينة قد علمتك التسلل

قد عودتك اللهاث وراء

قطاراتها المسرعة»

«وهذه المدينة

قد بايعتك الأمير، وقد

واعدتك انتظاراً لإخصابك العبقري»

إننا سرعان ما نكتشف أن المدينة المعينة هنا هي «عالم
الشعر»، وما يؤهل الشاعر أن يحققه فيه :

«وتلتف حولك كل الهداهد

تقص عليك حكايا الأميرة

فتلبس تاج الإمارة

ويؤتى بعرش الأميرة»

«فمد يديك

إلام انتظارك ؟

أنت مخلص هذه المدينة

أنت نبي القصيدة

إلام انتظارك !

مد يديك «

وتسلمنا الحركة الأولى من هذه المعزوفة الثلاثية إلى الحركة
الثانية التي تصور معاناة الشاعر ومكابداته داخل هذه المدينة
التي منته بما منته به في حركتها الأولى، لنصل إلى الحركة
الثالثة من هذه المعزوفة وفيها نكتشف ضياع كل التنبؤات التي

خايلته المدينة بها :

« المدينة لا تستطيع سماع الغناء

ولا تستطيع احتمال الأفاعيل

وسط التفاعيل

لا تستطيع احتمال الحقيقة

المدينة لا تستطيع احترام العفاف

تبيع أنوثتها للذى يطرق الباب

إن المدينة لا تستحق القصائد

لا تستحق الغناء »

وسواء أخذنا المدينة بمفهومها الحقيقي، أو باعتبارها رمزاً

لعالم الشعر، فالمحصلة واحدة وهى ضياع الشاعر فى

سراديبيها، وما يقابله فيها من إخفاق وإحباط .

شريف رزق و الإبداع عبر عزلة الأنقاض

كل إبداع يفرز نقده، هذه حقيقة لا مفر من التسليم بها :
ويقدر ما يكون وضوح صورة الإبداع، تكون سهولة اقتحام عالم
النص أمام الناقد .

وقبل بروز مدارس النقد الحديث، لم يكن أمام الناقد المتعامل
مع النص القديم، إلا أن يحلل النص إلى مفرداته الأساسية من
أفكار ومعانٍ ومعجم لفظي وصور بلاغية، ثم يقرر ما إذا كان
المبدع موفقاً في استخدام هذه الأدوات أم جانبه التوفيق، وإلى
أى حد كان التوافق بين أنوات المبدع الفنية ومحاوره الفكرية،
ويقدر هذا التوافق كان - الناقد - قديماً - يحكم للنص أو عليه .
ولم يتغير الأمر كثيراً بعد ظهور مدارس الشعر الحديث .
الديوان وأبوللو والمهجر وغيرها مع تنوع اتجاهاتها من رمزي
ونفسي واجتماعي إلى آخر هذه الاتجاهات، والتي كان على

الناقد أن ينسب النص المفقود إلى واحد من هذه الاتجاهات ويحاكمه على ضوء معطياته .

إلى أن ظهرت مدرسة الشعر الجديد أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر، والتي واكب ظهورها بروز اتجاه نقدي جديد ينظر إلى النص من خلال وظيفته في خدمة الناس والمجتمع، هذا الاتجاه الجديد هو ما عرف بالاتجاه الواقعي في النقد والذي تبلور في كتاب نقدي مهم ظهر في الخمسينيات هو «في الثقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وأدى ظهور هذا الكتاب إلى اشتداد النقاش حول قضية (هل الفن للفن أم الفن للناس والمجتمع)، حيث تزعم الفريق الأول رشاد رشدي، وانجاز إلى الاتجاه الآخر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومحمد مندور ومصطفى السحرتي وغيرهم.. وأيضاً كانت مهمة الناقد من السهولة بمكان مهما كان موقفه من هذا الاتجاه أو ذاك. كانت النصوص، مع عمق التناول وتوغل الرؤية تتسم بالوضوح والشفافية ومن ثم كان التعامل معها نقدياً لا يحتاج إلا إلى التزود بالأدوات النقدية الصحيحة مع قدرة الناقد على التغلغل إلى أعماق النص المقصود واستكناه أغواره .

ولكن ذلك تغير بعد ظهور تيار الحداثة الجديد وما استتبعه

من أسماء كالحساسية الجديدة وغيرها ..
النصوص الجديدة نصوص زئبقية لا تستطيع الإمساك بها،
فليس هناك أطر عامة تحدد مساراتها ..
الموسيقى تخلق عنها الكثيرون تحت اسم قصيدة النثر،
والتي يزعمون أن لها موسيقاها الداخلية وإيقاعاتها الخاصة
بها، وكأن القصيدة قبلها كانت خلواً من هذه الموسيقى
الداخلية!!

التعامل مع المعجم الشعري تعامل غريب.. المفردات توضع
فى غير موضعها، والتراكيب تحتاج إلى جهد حتى تحدد
مساراتها، أفعال لا تدري أين الفاعل لها، ومبتدأت بلا أخبار،
وتحت زعم تفجير اللغة حدث ولا عليك، بل لقد وصل الأمر
بالبعض إلى عدم الاعتراف بدور النحو، والدعوة إلى الانفلات
من قيوده .

أما عن الغموض وتعتمد الإلغاز والتعتيم والاندفاع وراء
التداعى الذهني الذي يصل إلى حد الهذيان، فهي أمور أساسية
فى كثير من الإبداعات الحديثة .

ومحاولة التخلص من الصورة الشعرية بشقيها الجزئى
والكلئى، وإحلال السرد محلها، من ملامح هذه الحداثة المزعومة .
والأدهى والأمر من كل ذلك إسقاط الوظيفة - فى الشعر -

وكانها العودة من جديد إلى نظرية : الفن للفن، تحت ستار آخر.
ناهيك عن هذين الأقتنومين اللذين أصبحا يشكلان العصيين
الأساسيين في الإبداع الشعري الحداثي، وهما الجنس والتعدي
على الذات الإلهية والتجديف .

كانت هذه مقدمة لبيان إلى أى حد تكون مهمة الناقد من
الصعوبة حين يتصدى لمثل هذه النصوص الحداثية ..

وحتى لا يفهم أننى ضد كل هذه الطروحات الحداثية أقرر
أننى لست ضد قصيدة النثر . إذا كانت هناك ضرورة فنية
حقيقية لانتهاجها وليست مجرد مبرر للهرب من الموسيقى بسبب
العجز والقصور .

كما أننى لست ضد الغموض إذا كان يعنى عمق التناول
والبعد عن المباشرة والتسطيح، والديوان الذى بين أيدينا :

« عزلة الأنقاض - للشاعر الشاب شريف رزق » أنزه كثيراً
من قصائده عن أن يكون الغموض .. فى كثير منها - نابعاً من
تعمد الإلغاز والتعتيم والتعمية، أو السعى وراء التداعى الذهني
غير المحسوب، فهو شاعر جاد وناقد واع، يعرف ما يقول وكيف
يقوله .

ولجؤوه إلى قصيدة النثر لا يأتى عن عجز وقصور، فهو
شاعر متمكن من قصيدة التفعيلة، وله فيها إبداعات متميزة

تمثلها بعض قصائد الديوان الذى بين أيدينا، وإذن فلا بد أن تكون الضرورة الفنية وحدها هى الدافع له لسلوك هذا المسار، وإن كنت أفضل له أن يتمسك بقصيدة التفعيلة ما دامت قصيدة النثر قد ركب مركبها كل من هب ودب .

والشاعر شريف رزق من أبرز شعراء آخر موجات الحداثيين، وتمكنه من أنواته الفنية تعبيرياً وتشكيلياً ليس محل نقاش .

وديوانه «عزلة الانقراض» يضم خمسة محاور أساسية هى :

بعيداً فى هدم أجراس الوحشة

هل هذا مدارك ؟

هبة الهباء

نجمة المحارب

جسدى وهذه تصانيف الغبار

وكل محور من هذه المحاور يضم مجموعة من العناوين الفرعية وإن كانت كلها تدور فى المدار نفسه، ماعدا المحور الأخير القائم بذاته، وأنا بالطبع لن أستطيع تقديم دراسة نقدية شاملة للديوان هنا وإنما أرى أن أتقدم ببعض الملاحظات عليها تكون مثار نقاش بيننا إثراء للديوان وتجربة شاعره .

والملاحظة الأولى : حول العنوان «عزلة الانقراض».. ألا يوحى

العنوان بشيء غير قليل من اليأس والإحباط، فأى أمل أو بشارة لترهص بهما أنقاض ومعزولة في الوقت ذاته .

وعلى كل فعلى الشاعر أن يختار لعمله الشعري ما يشاء من الأسماء واضعاً في اعتباره أن العنوان هو في النهاية مدخل القارئ إلى عمله الشعري، ومصباح الإنارة الذي يكشف داخال النص.

الملاحظة الثانية : حول التأريخ الذي صاحب الإبداع .

وأبدأ بالقصيدة الأولى : أدرج الخراب أكنس العتمة.. إنها كما هو واضح من التأريخ (من ٦/٢٥ إلى ٦/٢٨ / ١٩٩٣) كتبت خلال أربعة أيام، والشاعر عادة يضع تاريخ نهاية الوقت الذي تم فيه كتابة القصيدة في آخرها، أما أن يؤرخ لكل سطر شعري، وأن يتكرر التأريخ نفسه وراء كل سطر شعري، فهو موضوع شكلي لا أجد مبرراً فنياً له، وقد نقبل من الشاعر إذا كان قد كتب القصيدة في أكثر من يوم، أن يضع في نهاية المقطع تاريخ الفراغ من كتابته. ولكن ما فعله الشاعر يحتاج إلى تفسير. (مع ملاحظة أن يوم ٦/٢٧ لم يكتب فيه الشاعر شيئاً، كما أن هناك مقطعاً بلا تاريخ.. فهل معنى ذلك أن الشاعر قد نسي متى كتبه) .

وإذا كانت قصيدة «ثعالب المدى المفتوح» قد كتبت كل

مقاطعها كما هو مدون أسفل كل مقطع (فى يوم ٢٩/٧/١٩٩٣)، فلماذا لم يكتف بوضع التاريخ فى نهايتها، كما فعل مع القصيدة التالية لها «المساء بصاعقة محطمة» التى وضع فى آخرها. ٩٣/٨/٢١ ؟

إن كتابة التاريخ فى أسفل القصيدة شىء مهم جداً، فقد يكون مصباحاً كاشفاً لجوانب النص كله، على ألا يتخذ الأمر هذا المظهر الشكلاى الذى تبدى لى فى هذه الأعمال الشعرية التى أشرت إليها.

الملاحظة الثالث : حول ركوب الشاعر مركب قصيدة النثر.. شاعر يملك هذه المقدرة. المتميزة فى كتابة قصيدة التفعيلة والتى تجلت فى المحور الذى جعل له «نجمة المحارب» عنواناً .. ما الذى يجعله يتخلى عن هذا الثراء الموسيقى الذى يكسب تجربته توهجاً وخصوصية إلى قصيدة النثر ؟ .

نلاحظ أن هذا العمل قد كتب عام ١٩٩٢، ماعدا جزءاً نثرياً كتب فى ٣٠/٨/١٩٩٣ .

وأخشى ما أخشاه أن يكون شاعرنا الشاب قد تخلى عن قصيدة التفعيلة التى تفوق فيها إلى قصيدة النثر حين روج لها المروجون، وبشروا من يركب مركبها بالذئوع وسرعة الانتشار . ومع عدم تحمسي لقصيدة النثر فقد نزلت قصيدة مثل

«جسدى وهذه تصانيف الغبار» من نفسى منزلاً حسناً. ص /
٨٠ .

إن الشاعر فى هذه القصيدة من خلال معجم شعرى متميز،
ومقدرة فائقة على التشكيل يقدم قصيدة فائقة الجودة :

« وجهك مننثة

الرعاة يذهبون فى أقاصى الكلام

بالسيوف والشموس الصغيرة

لا تلومى جسدى لهذا الضياء

اكتلمى فى طفيانك - مثما تكتملين -

وفيما أرتجف

خذينى فى انفجارك...

هذا الماء إليك .

وناقوسى يهجس فى الهواء

تتسع المراعى

حبلى بانفجاراتى السماء

نهار مقاتل على الماء

وأنت تجيئين بضجيج الاحتمالات...

نهار ذائب على العرش

ينهض الشعب، مع صيحتى ...»

ومع إعجابى بمثل هذا النموذج النثرى السابق فلا أخفى
أننى أشد إعجاباً بإنجاز شريف رزق من خلال النمط التفعيلي
كما يتجلى فى هذا المقطع من قصيدة «المسالك» :

«مستوحد، ودمى قديم/ هل رياح تحت مسرجتى تنام، وغيمة
تلج الجدار إلى طريق، يحتسى شاياً، لتهطلنى : طيوراً من
سهيل؟... وعلة/ هذى تفاصيلى تجلنى غباراً/ غرب تل القتل :
رى/.. كنت عند إضاعة يوماً أحبك، والمداخل قُلبات كالأنامى
فى المدى/ هل كنت تحلم ؟ » .

أشرف أبو جليل و «شجرة البدايات»

بداية موفقة تلك التي قدم بها الشاعر الشاب «أشرف أبو جليل» نفسه إلى القراء من خلال ديوانه الأول «شجرة البدايات» الذي استهلكت به سلسلة «إبداعات» المنبثقة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة إصداراتها الأدبية .

ولولا بعض الهنات التي وقعت فيها التجربة، والتي سوف أتعرض بها فى نهاية هذا الكلام، لحققت التجربة الهدف المنشود إلى مدى بعيد .

وحسناً فعل الشاعر بهذا التدرج الطبيعى الذى قدم به تجربته، حيث بدأ الديوان بقصائده ذات النهج البيئى، والتي هى بالطبع جنور شجرته الإبداعية كما أطلق عليها، ثم ثنى بداياته التفعيلية، والتي تمثل الساق بالنسبة لهذه الشجرة الطيبة، وتلا

ذلك بالقصائد الأكثر نضجاً واكتمالاً فيما أسماه بالفروع، ثم كان طبيعياً أن يختتم ديوانه الأول بأعماله التي تقدمه للقارئ في صورته الأخيرة، وهي الثمار التي سوف تترك في نفس المتلقى الصدى المأمول، وهذا بالفعل ما وصل إلى بعد فراغى من قراءة الديوان، ولكن على وجه مختلف .

والمتتبع لهذه المراحل الأربع سوف يلمس في شعر القسم الأول، ما نلاحظه عادة في شعر البدايات من تأثر بشعر السابقين لغة وتصويراً، فإذا توغلنا قليلاً فسنجد شيوع الروح الرومانسية بمعجمها وأخيلتها وأفكارها، وخير ما يمثل هذا الاتجاه قصيدة «صرخات روح» التي يقول فيها :

يا قاتل الهم في دنيا المأسى

في زمان باردٍ مثل الجليد

يا سفيناً لم يجد أى المراسى

سارياً في بحر حزنٍ وشريد

توقظ الأحلام في مهد النعاس

أنبى أنت.. يا رهن الوجود

فإذا انتقلنا إلى شعر المرحلة الثانية فسنرى التأثر بشعر الريادة وتجربة الستينيات، وبرغم أن القصائد مكتوبة في أواسط الثمانينيات، فلا نجد فيها أصداء لشعر السبعينيات

ممثلاً فى طرفيه إضاءة وأصوات، وهذا ما جعل قصائده تخلو من الغموض والألغىب الشكلانية التى شاعت فى شعر هذه المرحلة. ومن شعر هذا القسم «الساق»، أختار هذا النموذج بعنوان «فتاة» من (قصائد للعشيق) :

«الفتاة التى قاسمتنى

رغيف التصعلك

لا أعرف الآن وجهتها

غير أن شذاها

يسافر من غير إذن بقلبى

فأفتح للوعد

مليون باب

ولكنها لا تجىء» .

وكنى أود أن أقف طويلاً - لولا ضيق المساحة المتاحة - عند قصائد القسم الثالث «الفروع»، وربما تمكنت من ذلك فى دراسة لاحقة مطولة، ففى رأى أن أشرف أبو جليل قد اكتملت أدواته، واتضحت ملامحه التعبيرية فى هذا القسم من خلال عدد من القصائد التفعيلية ذات المستوى الطيب : رؤى ولغة وتصويراً .
ولأدلل على ذلك أختار هذا الجزء من قصيدته الجميلة
«جذب» :

« الحليب انتهاء إلى غيبك

الآن

كسرُ ترانيمك الضائعة

ضاع منك انطلاقك

للشعلة المشتهاة

وللأنهر الجائعة

نخلة الوقت

حان أوان القطاف لها

يا غمامته المائعة الفتى يشتهيك

مفجرة من دماه

ومن لغة شائعة»

ولما كنت أرى أن شاعرنا الشاب قد تحقق وجوده كشاعر يمتلك أدواته الخاصة من خلال هذا القسم الثالث «الفروع» فليسمح لى القارئ أن أقف به عند هذا القسم، فلا أناقش ما جاء بالقسم الرابع حتى لا أضطر إلى القول أن أشرف أبو جليل قد انجرف إلى ما انجرف إليه غيره من الشعراء الشبان الواعدين الذين كان الأمل أن يستمروا فى تجويد أنواتهم من خلال البناء التفعيلي بدلاً من الانزلاق إلى ما يسمى بشعر الحساسية الجديدة وقصيدة النثر .

أما الهنات التي كنت أتمنى أن يخلو منها الديوان حتى لا ينصرف إليها المغرضون فينالوا من التجربة، ولا يلتفتوا إلى حسناتها الكثيرة فمناها مثلاً : الإهداء المبالغ فيه إلى حد التضخم . وهذه الشجرة العجيبة التي حشد فيها الشاعر مجموعة من النكرات إلى جانب عدد من الشعراء والمبدعين والنقاد الذين نكن لهم كل توقير وتقدير، فاختلط الحابل بالنابل - كما يقال - وماعت المسألة .

أما قصيدة «البوصيرى ١٩٨٥» فأمرها عجب :

بدءاً من قول الشاعر فيها :

« لا تذكر العرب

ليس الشرق لى وطننا

(إني كفرت بكم يا أمة الغنم)

سامحك الله يا أخ أشرف، فلسنا أمة من الغنم مهما ساءت

الأحوال .

وما حكاية البيت الذي لم تكمله لأن بقيته مفقودة، ولماذا لم تحذفه من الأساس وإن نخسر شيئاً كثيراً فى هذه الحالة؟ وإذا كانت لهذه القصيدة بقية مفقودة فما الداعي لنشرها أصلاً ؟
وباستثناء ذلك لك تهنئتى على ديوانك الجميل .

عبد الفتاح شهاب الدين بين رحابة الرؤية وثرء الشكل والمضمون

هناك مقولة مؤاها أن الشاعر يموت مبكراً، ويعنى ذلك أن الشاعر - الحق - تكتمل أنواته وهو صغير، ويقدم أجمل ما عنده وهو فى مطلع شبابه، ثم يكون ما يقدمه بعد ذلك مجرد تنويعات على معزوفته الأساسية، والشاعر - ولا شك - يكتسب بمرور الزمن خبرة أعمق، وتجربة أخصب، ورؤية أدق، ولكن ذلك كله لن يضيف كثيراً إلى ملكاته الشعرية، ومقدرتها الفنية التى تكون قد اكتملت فى السنوات الأولى من تجربته الإبداعية .

وقياساً على ذلك فلو أن صلاح عبد الصبور، هذا الشاعر الرائد كان قد مات بعد أن أصدر ديوانه «الناس فى بلادى» و«أحلام الفارس القديم» هل كان ذلك سيققل من قيمته كشاعر

كبير؟ حقاً كنا سنخسره شاعراً مسرحياً متميزاً، ولكن فى مجال الشعر الغنائى لم يكن ما قدمه بعد هذين الديوانين اللذين أصدرهما فى مقتبل حياته ذا تأثير كبير فى قيمته الإبداعية التى أكدها هذان الديوانان .

ولو أن شاعراً كبير القدر مثل أمل دنقل لم يختطفه الموت، وعاش حتى الآن، ماذا كان سوف يعطى أكثر من هذا العطاء الشعري المتفرد والمتميز الذى قدمه ؟

والأمثلة كثيرة بدءاً بطرفة بن العبد فى العصر الجاهلى، ومروراً بأبى القاسم الشابى ومحمد عبد المعطى الهمشبرى وصالح الشرنوبى، وانتهاءً بعلى قنديل، وغيرهم كثيرون، فى الشرق والغرب، شعراء قدموا أفضل ما عندهم وهم فى مطلع الشباب .

ولا يظن أحد أننى بقولى ذلك فى مستهل دراستى لديوان «الجرح لا يعنى الوطن» للشاعر الشاب الذى رحل فى ربيع شبابه : عبد الفتاح شهاب الدين أننى أضعه فى هامة من ذكرت من الشعراء، فما أقصده بالضبط هو أنه قد استطاع من خلال مجموعة القصائد التى ضمها هذا الديوان أن يقدم لنا نفسه شاعراً بحق، واضح الرؤية، ثرى التجربة، متمكناً من أدواته الفنية إلى حد بعيد .

وإذا كان الهم القومي يشكل المحور الأساسي لديوان
«الجرح لا يعنى الوطن» فإن التجربة العاطفية متمثلة فى المرأة
تعد رافداً كبيراً من روافد التجربة الإبداعية لدى عبد الفتاح
شهاب الدين .

وتبدو الطبيعة بعناصرها المختلفة من أنهار وبحار وجبال
وأشجار وأزهار وطيور نسيجاً حياً فى البناء الفنى لقصائد
المجموعة، بحيث يتم المزج بين هذه العناصر والوطن والإنسان
مزجاً لا تكلف فيه ولا افتعال .

انظر كيف يتحقق هذا المزج بين عناصر الطبيعة والإنسان
بطريقة تلقائية فى هذه المقاطع من أولى قصائد المجموعة
«الظلال والنهر» :

«الظلال دانية

والنهر نائى

استلقتنى الطائر الذى يقيم فى سمائى

حط فوق أذرعى واستباح غنائى

ملست على شعرى امرأة بوجهها الفضى

وشعرها الذهبى، وجسمها الشبه مائى

أطلعتنى سرها، التصقت فى ردائى

الظلال دانية

والنهر نائى

حاصرني الشجر الدائم، والثمر النائم والمدى الروائى
قابلتني الوجوه التى انمحت، مرقت، مرقت، وجه واحد
ذكرنى انتمائى»

ويتنامى القصيدة من خلال المشاهد المترابطة، والتى يجدل
الشاعر أجزاءها بقدرة وتمكن، محققاً المزج التام بين الطبيعة -
النهر - والإنسان - الشاعر .

«خرجت من ندى/ ظهرت عارياً إلا من الرداء خرجت للنهر/
ناديت : يا نهر .

هل لك فى القهوة/ هل لك فى الجميلات/
هل لك فى السهر ورهفة الحديث فى الصباح ؟
هل لك ؟

فأت معى إذن.. إيت معى ..
نروح توأماً، نجىء توأماً
نمر فى القرى يقذفنا الأطفال بالأحجار،
يخلعون ملابسهم فى الشمس، ينزلوننا
مد يداً للنساء اللواتى يجئن إليك بأردية النوم
مد يداً للنساء»

وهكذا يتم التلاحم بين الإنسان والطبيعة من خلال هذا

التعاقب الحميمي بين الشاعر والنهر بإيحاءاته الوطنية المتعددة .
إن شاعرنا يستخدم مفردات لغة الطبيعة فى تشكيل أبنيته
الفنية بمقدرة عالية كما يبدو ذلك فى قصائد :
«الظلال والنهر، ونهر، وللنهر طقس جديد، وأخاصم النهر،
وللبحر قانونه، وهو البحر، وأسئلة للبنفسج، وطائر، وموت طائر،
والصيف والطيور والوطن» .

وتعامل الشاعر - فنياً - مع عناصر الطبيعة لا ينتمى إلى ما
كان يعرف - فى النقد الأدبى قديماً - بتشخيص الطبيعة، فهذا
الأخير لا يعدو كونه تعاملأ مجازياً مع هذه الرموز الطبيعية،
بينما تتحول هذه الرموز - من خلال تعامل الشاعر معها - إلى
كائنات حية مستقلة بذاتها تمشى وتتحرك وتدب فوق الأرض
تتنفس الحياة وتحب وتكره وتتكلم وتغنى وترقص وتفعل كل ما
يفعله الأحياء .

«البنفسج

يحمل لوناً ..

ويحمل كونا ..

ويمضى

يغنى عن القدس

والوطن - الشمس

تجرحه الأغنيات

تدمى شراشف قلبه

وتدمع عينيه حزناً

يسمى الوطن ..

وفى قصيدة (هو البحر) يتجسد البحر أمامنا كائناً حياً
شامخاً بذاته.. إنه البحر :

«لا ينحنى

إنما يستطيل، إذا باغته الرياح ..

ليعلن ثورته العارمة

هو البحر.. يعرف كيف يكون.

ولعل ما نلمسه فى كائنات الطبيعة هنا من إيجابية تبلغ حد
الثورية فى أحيان كثيرة يوضح الفرق بين استخدام شاعر
واقعى مثل عبد الفتاح شهاب الدين لها، وتعامل شعراء
الرومانسية مع هذه الرموز التى تترجم فى أعمالهم عن معانى
الهروب من الحياة والموت والاستسلام .

إن تعامل عبد الفتاح شهاب الدين مع هذه الرموز يشى
بالأمل، ويعبر عن الإصرار والمواجهة واقتحام الأفاق بلا وجل أو
تردد :

«فى الصيف، تبدأ الطيور شوقها

العالم البعيد
فتخلع الملامح القبيمة
وترتدى الأمل
وفى المساء ترتحل
كموجة تدافع
تنداح، ثم تبلى، ثم تختفى فى الليل
وفى الصباح تنشط الرياح»

وإذا كان الهم القومى يشكل - كما سبق أن ذكرت - المحور الرئيس فى هذا الديوان، فلا غرابة أن نجد ما لا يقل عن عشرين قصيدة من قصائده تدور حول هذا المحور :

« طفل - الوردة تصحو - امرأة ليست تموت - دمي يصعد
الأمكنة وردتان - الصحوة - وردة - بيروت فاتحة - الموت على
مشارف الميلاد - نجمة - القدس والقلب والمثذنة - الجرح لا يعنى
الوطن - بيروت عند منتصف الليل - خليل حاوى - تخرج بيروت -
الدائرة - ولى وطن فى الجناح - الحب فى عيون الرصاص.»

والشاعر يكشف فى هذه القصائد عن حس قومى أصيل، وإدراك واع لقضيتنا العربية والعوامل المؤثرة فيها، ويتناول كل ذلك بأسلوب فنى، بعيد عن المباشرة والتقرييرة والخطاب السياسى الفج، وتستقطب رموز المأساة وجدان الشاعر. كم

نجد ذلك في الإشارة إلى مدن المقاومة مثل غزة والقدس وبيروت وغيرها .

والمأساة اللبنانية يدور حولها عدد من القصائد منها على سبيل المثال لا الحصر : «وردة، بيروت فاتحة، بيروت عند منتصف الليل، خليل حاوي، تخرج بيروت، امرأة ليست تموت» .
وشاعرنا يستخدم في تعامله مع هذه الموضوعات القومية أسلوب الرمز والاستعارة حتى لا تصبح القصيدة مجرد منشور سياسي جاف .

في قصيدته «امرأة ليست تموت» يكتفي عن بيروت بقوله :
«امرأة بللورية»

**تغسل نهديها في البحر المتوسط
وتدلدل رجليها حين يمر السياح
امرأة تفتش الأرض، وتقتات التفاح
وتحنى كفيها بالؤلؤ ..»**

والقدس، أرض الإسرائ، والتي لها في نفوسنا - لمكانتها الدينية - منزلة خاصة، تحتل موضعها اللائق بها من تجربة الشاعر الإبداعية.

يقول شاعرنا الراحل في قصيدته البديعة : « القدس والقلب
والمنذنة » :

«هى القدس

آخر ما كنت تبكى

فهل تضحك الآن

أم تستغيث الفضاء

وتركض بالقاهرة ؟

هى القدس

هل تنكر القسمات ؟

ونجمة داود تفترش المائدة

وتتبع فاعرة للمساجد رؤسها ..»

ويحتل موضوع المرأة المرتبة الثانية من حيث عدد القصائد
بعد الموضوع القومى، فيتناولها الشاعر فى حوالى اثنتى عشرة
قصيدة من قصائد الديوان، منها :

« قدر - أغنية إلى أ - الحلم والقلب - المرأة التى تخرج من
الغرفة - إلى حبيبتي - أكون أو أكون - قولى شيئاً - سيدة
باتساع الغناء - انشطار - انتظار الوعد - مراودة ».

ويتراوح وضع المرأة فى تجربة عبد الفتاح شهاب الدين بين
مجرد كونها أنثى تهب الحب والحنان ، وبين كونها شريكة حياة
تهب الدفء والسكن، وبين كونها رفيقة درب نضال وكفاح، وقد
تصبح رمزاً للأرض والوطن ..

وتجربة بهذا الاتساع والرحابة كفيلة بإبداع عدد من القصائد ذات المستوى الرفيع من حيث الأسلوب والصياغة، وبراعة التصوير.

والمرأة باعتبارها مجرد أنثى، حبيبة تقبل أحياناً وتصد أحياناً، تسعد بالوصل، وتشقى بالقطيعة، تمنح الحب، وتهب الحنان، هذه المرأة الجميلة، موضوع العشق الخالص نجدها فى قصيدة مثل «قدر» :

«لا تمعننى عنى

فأنا أدمنتك

حتى أوردتى، وشعيرات دمي

يا رائحة الوجه ،

وضازية النظرات

وساخنة الكف

لو أدري أنك قاتلتى

لتمنيت الموت لكى أحيا فأموت على هديك .»

. التناول نفسه للمرأة باعتبارها حبيبة نجده فى قصيدة

أخرى أطلق عليها الشاعر عنواناً «إلى حبيبتي» يتحدث إلى

المرأة بوصفها حبيبة تعطى وتمنح وتجوّد .

والمرأة عندما تصبح حلاً بعيد المنال، أمنية يصعب الوصول

إليها، والتي تحتمل أكثر من تأويل نجدها فى قصيدة رائعة هى
«سيدة باتساع الغناء» :

«أعرف أن البلاد التى تسكنين بعيدة

وأن الطريق إليك معبدة بالجحيم

وأن الذين استقلوا إليك البراة

مروا على ساحة الحلم

ثم استحلوا النعيم

ولى فى انتظارك أية

عشقك لون من المستحيل

اشتهاؤك نوع من الموت

أنت النهار المليل

وأنت العذاب الجميل»

هنا تتحول المرأة إلى معنى أكبر من مجرد كونها الحبيبة

الجميلة التى تهدد المشاعر وتؤجج الأشواق .

وعلى المستوى الرفيع نفسه لقتال المرأة موضوعاً للشعر

تأتى قصيدة «المرأة التى تخرج من الغرفة» .

والتي يقول فيها شاعرنا الراحل :

«نقطة من ضياء

تستطيل لتصنع دائرة من ضياء

تتشكل أنفأ فماً .. عينين

صدراً ويدين ورجلين

شعراً قضياً .. هديين

.....

أرقبها تنخل أزمنتى - إذ كنت وحيدا -

تطعمنى أرغفة من ضوء

تكسونى أربية من ضوء تطعمنى حتى يتحد الشيء مع

الشيء

حتى ينساب الدم إلى الدم

ويمتد الفىء»

فى هذين المقطعين نرى كيف استطاع شاعرنا أن يشكل
بريشته ملامح هذه المرأة بدقة بالغة، ثم انظر كيف استطاع فى
المقطع الثانى أن يرسم لوحة اتحاده بها، وتفانى كل من المرأة
والشاعر فى الآخر بلغة غاية فى الشفافية ورهافة الأسلوب .

ومن شعر المرأة فى تجربة عبد الفتاح شهاب الدين الإبداعية
أقف عند قصيدة جيدة بعنوان «أغنية إلى أ» وأتصور أنه يتوجه
فيها بالحديث إلى رفيقة حياته وقت أن كان يعمل بعيداً عنها فى
«مسقط» عاصمة سلطنة عمان، وفيها يتضخم إحساسه بالغربة
بعيداً عن الوطن، ومشاعره نحو زوجته البعيدة عنه وذكرياتهما

عاً أيام كان يعيش إلى جانبها فى مصر، وفى القصيدة أيضاً
صوير لنور المرأة حينما تصبح رفيقة درب كفاح، وشريكة فى
حداث النضال .

يقول فى مستهل هذه القصيدة :

«أعود كاليتيم

إلى المدائن الكثيرة

مخبئاً وجهى

وأذرى إلى الوراء

أعود

عيون.. أصابع تمدو إلى الوهم

أصابع تنقر وجه المدى

ومسقط

بعيدة.. بعيدة.. بعيدة»

وفىها يخاطب حبيبته التى تعيش بعيداً فى وطنه، يحدث

طيفها قائلاً :

«أيتها الحبيبة

التي تجيئينى فى بواكير ليل طويل

لماذا تحطين ليلاً

أعيد السؤال، وأضرب نافذتى عليها تستجير المطر

هل أنت نائمة ..

أم تخيطين ثوبك ..

أم تصنعين الوطن ؟»

وسرعان ما تتحول الزوجة - الحبيبة - إلى رفيقة نضال،
وشريكة درب كفاح حيث يخاطبها الشاعر :

«دعيني أقاسمك الشاي

يكلمني النيل عنك

ونجمة داود فاغرة للمأتن رؤسها

فهل تتخلين معي في رداء المظاهرة

قولى بلادى.. بلادى

ولا تتركى القاهرة

واقطعى الصمت بالموت ...

أو بالخروج من المدن الخائنة»

وهكذا تمتزج عاطفة الحب المجرد بالعاطفة الوطنية، وتتداخل
العاطفتان، فلا ندري هل يخاطب الشاعر بلاده، أم يناجي
حبيبته .

ومن الظواهر الفنية الجاذبة للانتباه في تجربة الشاعر في
هذا الديوان استلهاام التراث والإفادة من نخائره في إثراء
التجربة الإبداعية

واستدعاء التراث يتدرج من مجرد استخدام بعض العبارات
القرآنية كما نجد في ختام قصيدة «الظلال والنهر» حيث يقول
الشاعر :

«شال طينةً

وحنطةً

وفاكهة وأبا

وزيتوناً ونخلا

وحداثق غلبا »

إلى لون من التناص بين بعض تجارب الشاعر ومواقف
متعددة من سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام، كما نستقرئ
ذلك من خلال قصيدة «إشراقات» التي يقسمها الشاعر قسمين :
القسم الأول جعل له عنواناً هو «الوحي» ويستلهم فيه بعثة النبي
عليه الصلاة والسلام، والقسم الثاني استوحاه من هجرته -
صلى الله عليه وسلم - وجعل عنوانه «الخروج» ..

يستهل القسم الأول بقوله :

«وجهك يأتيني في الليل ملاكا

ينزل في صدري .

ويقول : اقرأ

- ما كنت بقارئ

اقرأ

- لم اقرأ يوماً

اقرأ

فقرأت :

(حاء باء.. والوجه اللالآ)

(ما دمت أحب فماذا تعنى الأسماء)

وفى هذا القسم يستدعى الشاعر رموز بعثه النبى كالغار
الذى نزل عليه الوحي فيه وغير ذلك من الرموز .
أما القسم الثانى والذى يستوحيه من الهجرة الشريفة فيقول
فيه:

«وحين الصباح

خرجت وخلفت أدعيتى فى الفراش

كانوا على الباب.. ينتظرون

وفى كل كف كتاب من السلطة العادلة

وفوق سواد الملابس أو سمة للولاء .»

ويستمر الشاعر فى استدعاء عناصر الهجرة : «الصديق
والناقة والدليل والغار الذى يغطى بابه نسيج العنكبوت والحمامة
التي ترقد فوق بيضها » :

«كان ثمة غار من الشوك؛

رحنا إليه، يغلفه عنكبوت الرؤى

وكان الحمام يبيض البراة

قال : أخاف

فقلت : اعتصم، ثم رثت من سورة القلب آية ..

واستدعاء التراث واستلهامه وإسقاطه على الحاضر يتحقق أيضاً في ثلاثة نصوص أخرى من نصوص هذا الديوان هي : «يوسف يتحدث أخيراً» و«موقفان» و«الموعظة قبل صعود الجبل»..

وشاعرنا يتبنى في تجربته الإبداعية نهجاً حدثياً معتدلاً، متخذاً من النمط التفعيلي أساساً لموسيقاه، والبناء العروضي لديه مستقيم إلا من بعض الهنات التي من السهل التفاضي عنها باعتبارها بعض الضرورات المقبولة، ولا نجد في شعره شيئاً من الغموض الذي شاع في كثير من التجارب الشعرية الشاوية، وفي الوقت نفسه نراه يتجنب المباشرة والتقريرية مستعيناً على تجاوز هذين المنزلقين بألوات التشكيل والبناء الفني من خلال الصور المعبرة عن التجربة بصدق ودقة أداء ..

ولا نجد في شعر عبد الفتاح شهاب الدين بعض هذه الألاعيب الشكلانية التي يكلف بها بعض شعرائنا الشبان والتي - وإن نمت في بعض الأحيان عن مقدرة وتمكن لغويين - إلا أنها

لا تعدو كونها مجرد مهارة وقدرة على استخدام ألوات تعبير
صناعية تعود بالشعر إلى عصور الصنعة والتكلف .

وإذا كان شاعرنا الراحل قد سلك هذا الدرب خلال قصيدة
واحدة من قصائد ديوانه هي «للنهر طقس جديد» فهذه التجربة
لم تخل من طرافة ولم تنطو على تكلف كبير، ومن الممكن
اعتبارها لوناً من التجريب الفني الذي يحتمل الرفض أو
القبول.

إن شاعرنا يقسم هذه القصيدة إلى مقاطع، يستهل كل
مقطع منها بحرف من حروف نهر النيل على الوجه التالي :

«نون»

نازل باتساع المدى

هاء

هادر كاصطكاك الأظافر بالصخر

راء

رقرة فانفجار

ألف

أشهد أن الملوك استباحوا عبادة وجهك

لام

لا تستح.. واركض الآن في الدور

نون

نهوض.. نهوض.. نهوض

ياء

يا جسداً من دموع الرجال

لام

لونى تشكّل بالطمى»

والقصيدة فى النهاية لا تعدو كونها مجرد لعبة من الألعاب
الشكلية ما كان أغنى شاعرنا عنها، فهى لا تضيف إلى تجربته
الإبداعية شيئاً ذا بال .

وإذا كان شاعرنا الشاب المرحوم عبد الفتاح شهاب الدين قد
رحل عن دنيانا قبل أن يرى النور ديوانه الأول - والأخير بالطبع -
فقد حرصت على كتابة هذه الدراسة عن مخطوط الديوان الذى
قدم إلى تخليد ذكرى هذا الشاعر الموهوب، وترسيخاً لاسمه
بين شعراء العربية على مر الأجيال .

أوفى عبد الله الأنور و « انكفاءة مزماره »

(١)

القصيدة الحديثة فى تصويرى هى نتاج موقف إيجابى من العصر، بكل تداعياته السياسية والاجتماعية، بحيث يؤدى هذا الموقف الفاعل إلى رؤية واعية يعتنقها الشاعر، وهذه الرؤية المنفتحة على العصر وقضاياها، بدورها، لا تعدو أن تكون نقطة انطلاق، ينبثق منها العمل الإبداعى فى صورة فنية، تتضافر أبوات الإبداع المختلفة حتى تتم ولادتها على الوجه المنشود .

وإذا كان العمل الفنى - فى أبسط صورته - هو تعانق بين شكل ومحتوى، فإن توازى هذين العنصرين فى القصيدة أمر لابد منه لكى تحقق وظيفتها، فلا يمكن أن يتبنى شكل فنى متخلف رؤية منفتحة على العصر وقضاياها، كما أن شكلا فنياً

تتحقق فيه شروط الإبداع المنظورة لايمكن أن يصدر عن رؤية متخلفة لنبض العصر وهمومه .

هذه المسلمات لن نمل تكرارها طالما نحن نرى هذا التردى المستمر الذى ينزلق إليه إبداعنا الشعرى تحت دعاوى الحساسية الجديدة وأشباهاها من المسميات .

والشئ الذى يدعو إلى الحزن أن كثيراً من الشعراء الواعدين، والذين كنا نتوقع لهم النضج والاكتمال، كما تجلى ذلك من بدايتهم الطيبة التى نتج عنها عدد من الإبداعات الشعرية المتميزة، سرعان ما انزلقوا إلى مهاوى هذه الحداثـة المزعومة، فدخلوا عن الموسيقى إلى قصيدة النثر، متخطبين فى سرايب التعقيم والإلغاز، وتداعيات الهذيان غير المحسوب، تحت دعوى بعث سريالى جديد .

وهؤلاء الشعراء قد يلتمس لهم البعض الأعذار، إذا ما سلكوا هذا السبيل الذى يحقق لهم فى فترة وجيزة الذيوع والانتشار، وخاصة وهم يرون صفحات مجلاتنا الأدبية تفسح صدرها لمثل هذه القصائد التى غاصت فى مهاوى الغموض، وامتلأت بالإيحاءات الجنسية والعبث بالمقدسات .

فلماذا يطورون أنواتهم الفنية، ويعكفون فى دأب على العملية الإبداعية فى إخلاص، وهم يرون أكثر محترفى نقد الشعر هذه

الأيام لا تعنيهم تلك الأمور، ويكيلون عبارات الإطراء لكل دعى طلع علينا بقصيدة أو اثنتين مادام قد انفلت من ضوابط الموسيقى، وانطلق فى دروب الهذيان، وحشد فى شعره ما شاء له هواه من الإسقاطات الجنسية، والتداعيات التى يغلب عليها التخبط الفكرى وفساد المعتقد؟

أخلص من ذلك كله، لأعبر عن سعادتى البالغة وأنا أرى واحداً من أبناء أجيالنا الشعرية الطالعة لا يستسلم لكل هذه الإغراءات، التى دفعت غيره إلى سلوك هذه الطرق السهلة إلى الشهرة والذئوع، فيلتزم بقواعد الإبداع الشعرى الصحيح، ويعكف على تجربته الفنية صقلاً وتجويداً .

إن شاعرنا الشاب «أوفى عبد الله الأنور» يثبت بقصائده هذا الديوان الذى بين أيدينا، أن الموهبة الحقة، التى تستند إلى عوامل وراثية أصيلة، إذا غرستها الدراسة الجادة لقواعد الإبداع، ورفدتها القراءة الواعية لعيون شعرنا العربى، قديمه وحديثه، لا ريب مفضية إلى بزوغ شاعر حقيقى .

فها هو يلتزم بالشكل التفعيلى، كما تجلى فى آخر صور تطوره، مع تمكن من ناصية العروض الجديد، بالإضافة إلى تنوع تجاربه، مما يؤكد اتساع أفقه الفكرى، وعمق رؤاه الوجدانية .

فإذا أضفنا إلى ذلك كله لغته السلسة، بمعجمها الأنيق،
وتراكيبها الرشيقة، إلى جانب القدرة على تشكيل الصورة
بعناصرها المتداخلة، كنا إزاء شاعر مثابر، يعمل على تطوير
أدواته، وصولاً إلى النضج المنشود..

وأنا وإن أبدت إعجابي بشاعرنا الشاب لتمسكه بالبناء
الموسيقي للقصيدة الحديثة، وعدم الانجراف إلى ما انجرف إليه
غيره من تبني قصيدة النثر، إلا أنني أخذ عليه أنه حصر نفسه
في إطار تجربة موسيقية ضيقة، بينما آفاق الانطلاق أمامه
ممتدة بلا حدود؛ فالملاحظ أن وزنين اثنين هما «المتدارك»
و«المتقارب» قد استأثرا بسبع عشرة قصيدة من قصائد الديوان
العشرين، حيث جاءت عشر قصائد على وزن «المتدارك»، وسبع
على وزن «المتقارب» بينما جاءت اثنتان على وزن «الوافر»
وواحدة فقط. من «الكامل».

ومع يقيني أن الشاعر الحقيقي، لا يعتمد بجرأً معيناً لتخرج
فيه تجربته الشعرية، وأن التجربة نفسها، ودقتها الشعرية هي
التي تفرض هذا الوزن أو ذاك، إلا أنني أتصور أن يكون
لقراءات الشاعر المكثفة في الشعر التفعيلي الحديث دخل في
محدودية إطاره الموسيقي، حيث يستأثر «المتدارك» بكم هائل من
الإبداع الشعري التفعيلي، وكذلك «المتقارب»، وربما يكون

لشعراء التفعيلة بعض العذر فى شيوع هذه الظاهرة، فالمتدارك بطواعيته الموسيقية قادر على استيعاب التجارب الجديدة بقدر كبير من الحرية لا يتيحهما وزن آخر، كما أن «المتقارب» برحايته الموسيقية يهيئ للشاعر الانطلاق فى آفاق الإبداع بلا حدود .

وإذن فقد كنت أخشى أن يؤدى اقتصار الشاعر على هذه التجربة الموسيقية إلى شىء من الرتابة، وأبادر فأقول إن ذلك لم يقع، وإن كنت أود أن يضع الشاعر فى اعتباره مستقبلاً ألا يحصر نفسه موسيقياً فى هذا الإطار الضيق، وأن يفيد من إنجازات القصيدة التفعيلية الحديثة، التى لم تعد تتعامل مع البحور الصافية فحسب، وإنما استطاع عدد من شعراء الحداثة التعامل مع البحور المركبة التى تعتمد على تفاعلتين مختلفتين أو أكثر، ونجحوا فى تجاربهم الشعرية إلى حد بعيد. كما أن فى وسع الشاعر أن يستخدم عنصر «التدوير» فى القصيدة الحديثة، بدلاً من الاقتصار على السطر الشعري المحدود، فعنصر «التدوير» كفيل باستمرارية الدفق الشعري، وتنامى التجربة نون توقف حتى تصل إلى الذروة الانفعالية، وأنا لا أنفى أن الشاعر قد استخدم «التدوير» إلا أن ذلك كان فى نطاق محدود .

وخلاصة القول فى هذه النقطة: إن حرص الشاعر على البناء

الموسيقى لم يحل دون التعبير عن تجاربه بحرية، بل ربما كان الحرص على هذا الالتزام الموسيقى قد أدى إلى إثراء هذه التجارب، ومكن الشاعر من التعبير عنها باقتدار، دون أن ينزلق إلى التكلف والافتعال، مستفيداً في ذلك من كثير من الرخص العروضية التي أفرزتها التجربة التفعيلية في التعامل مع القصيدة الحديثة .

(٢)

خرجت من معاشتي لقصائد هذا الديوان بعدة ظواهر فنية.
الظاهرة الأولى :

قدرته على تكثيف تجربته الفنية في أضيق حدود التعبير، وهذا القصد في التعامل الشعري نأى بالشاعر عن عيب فادح يقع فيه العديد من شعراء الشباب، وهو ما يمكن أن نصفه بالثرثرة وفقدان القدرة على التحكم في القول الشعري الذي يجعل الشاعر لا يقول إلا ما يجب أن يقال، فالقدرة على تصفية العمل الشعري من شوائبه، وتشذيبه مما هو خارج عن إطار التجربة الفنية لا يتمتع بها إلا قلة من المبدعين .

وتتحقق هذه الظاهرة بشكل واضح في عدد من القصائد القصار، والتي لا يتجاوز عدد الأسطر في كل واحدة منها

العشرة، ومع ذلك فالشاعر يقدم من خلال هذه الأسطر القليلة تجربيته الفنية كاملة، وإن من يقرأ هذه القصائد المكثفة وهي «كان، من، خاتم، محاكمة، صار» يستطيع أن يستوعب ما أرمى إليه، حين يكتشف أن الشاعر قد كثف تجربته الفنية بون إخلال بشروط التعبير الفني الصحيح .

ولنقف مثلاً عند قصيدة «كان»، التي سأوردها هنا كاملة :

« كان الوطن أمامي متسعاً كالجد/ يجمعني وحبيبي في
أفق ليس يحد/ ويلا أية أسباب/ فاجأني زمن الغربة والترحال/
فانفرطت حبات الوجد/ وارتدت في وجه الحب الأبواب/ وأنا
أتساءل : كيف يباعد وطن أنثى عن شاعرها/ كيف أحبك
مازلت/ يا هذا الوطن المرتد » .

لا أتصور أن الشاعر كان بوسعه أن يضيف شيئاً ذا قيمة إلى هذه التجربة، فالشكل الذي قدمه فيها لا يتطلب أية إضافة، ولا أحسب أن أية زيادة عليها كانت ستكسبها قيمة فنية أخر .
وبالقدرة نفسها على تكثيف التجربة، وبدرجة لا بأس بها من استخدام الأنوات الفنية - بقصد - من لغة وتصوير واستحياءات يعبر الشاعر في قصيدة قصيرة أخرى هي «صار» عن معاناة الفنان في تغريبه بحثاً عن المثال، وما يتعرض له من إحباط وهو يسعى وراء حلمه المنشود :

« صار يرحل عبر الأزقة/ يحمل بغير شعر وقلبا/ حاصرته
المواقع عند الصباح/ وعند المساء/ طاربتة المدينة/ لكنه ظل
يشنو/ ويبحث عن قمر.. كان واعده بالمجىء/ وينكر.. قال له
الناس.. لكنه كان يحمل أحزانه/ والزمان القمىء/ ويبحث عن
قمر كان واعده بالمجىء.../ حين فاجأه البدر وسط الحقول/
تلثم/ لم يستطع أن يقرب مزماره من فمه/ وانكفأ .

ولا تقتصر هذه القدرة على التكثيف على قصائد الشاعر
القصار فحسب، وإنما هي ظاهرة عامة نلمسها فى غيرها من
قصائد الديوان .

الظاهرة الثانية :

هى أن التجربة العاطفية، بمضمونها الروحى، وأبعادها
الإنسانية تكاد تشكل الملامح الأساسية لرحلة الشاعر الفنية .
وهذا الأمر لا ينتقص من قيمته كمبدع، فالصدق الفنى الذى
كان وراء هذا التوجه الإبداعى شىء مفقود فى كثير من إبداعات
الشباب الذين يسعون وراء موضوعات الحداثة المزعومة، وما
يستتبع ذلك من تقليد لتجارب الآخرين. فالملاحظ أن هموم
الشاعر الذاتية، ومشاغله الوجدانية تشكل الجزء الأكبر من
المحتوى التعبيرى لثلاثة أرباع قصائد الديوان .

ولا يخرج الشاعر عن هذا النطاق الوجدانى إلا فى عدد قليل

من القصائد منها :

« قصيدة التشدق » والتي وإن كانت تتناول موضوعاً يوحى للوهلة الأولى بأنه موضوع ديني تقليدي وهو الاحتفال بذكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام، إلا أن الشاعر يتناوله تناولاً عصرياً، ولعل عنوان القصيدة ذاته يوحى بالزاوية الجديدة التي يتناول منها الشاعر هذا الموضوع القديم، فهو ينعى علينا أن تتحول هذه المناسبة المجيدة إلى مجرد فرصة للتشدق بالخطب والأقوال، دون أن تتحول الذكرى إلى اقتداء حقيقي بأفعال الرسول وممارسات أصحابه الأمجاد :

« جئنا يا نور الحق/ ونزلنا ميدان الكلمات/ نستصرخ حيناً/ ونقص حياتك/ صوراً من أمجادك/ قصصاً عن أصحابك/ لكن.. لا أحد منا يشبه عمراً أو صاحبه الصديق/ ها نحن نسينا في زمن الحزن/ وفي زحمة هذا الحقد مسيرتك الأولى/ فقتلنا - في زمن اليأس - براءتنا/ ويحثنا عن صبر نرتاح إليه/ فلم ينقذنا من جمر الإعياء سوى القاع/ فسقطنا في القاع/ واستسلمنا للأخطاء . »

ويختتم الشاعر قصيدته بهذه الصورة الفنية التي تحمل التفاؤل والأمل في اسخلاص العبرة من هذه المناسبة الدينية على الوجه الصحيح :

« كل صباح/ يحملنى الجرح إلى الجرح/ لكنى فى هذا الصبح/ أحمل باقة فرح/ ثم أدق جميع الأبواب/ يا هذا الغارق فى النوم/ فى هذا اليوم/ ولد نبي... غير هذا الكون/ فأخرج من بيتك/ هيا نعرف كيف وكيف/ كيف يغير هذا العالم رجل أمى »

وأقف أيضاً عند قصيدة أخرى - خارج النطاق العاطفى -
هى قصيدة : « فى أى صبح تستعاد » :

وهذه القصيدة وإن بدت فى ظاهر الأمر تجربة خاصة يعبر فيها الشاعر عن مشاعره تجاه أخيه الذى فى منطقة الخليج، إلا أنه قد استطاع أن يجعل من الهم الخاص همّاً عاماً، فتحولت القصيدة إلى صرخة موجهة إلى هؤلاء الذين استمروا العيش طويلاً بعيداً عن الوطن :

« فى أى صبح تستعاد/ يا أيها الولد الذى هجر البلاد/
ترك القبيلة وانتشى/ غرس الدراهم والدنانير الوفيرة بالحشا/
لكن وجهك ما مشى/ فى كل أونة يحط/ فيجمع الأحباب، أشلاء
القلوب/ ويهرعون يغردون/ ويحلمون بوجهك القروى/ عينيك
التي تسنبت جنبات أرضك فيهما . »

وتتنامى القصيدة معبرة عن مشاعر الإخوة والأحباب المقيمين بالوطن تجاه أخيهم القائم هناك بعيداً فوق أرض

الخليج حيث (الdraهم).. «دراهم النفط الغربية والمثيرة» التي «لا
تعيد أحبة لأحبة» حتى تصل القصيدة إلى لحنها الختامي
الأسيان، بكل ما فيه من شجن وإحساس بلذعة الفراق :

« فى أى صبيح تستعاد/ يا أيها الولد الذى هجر البلاد/
وعد الرفاق بأن يحقق ما يراد/ وإن يطيل وإن يلذ له البعاد/
لكن أعواماً تمر/ سنابك الأحزان قافلة تكرر/ نضارة الأحباب
يائسة تفر/ الحزن يشعل فى الرء وس الشيب/ يفرش فى
الحقول الجذب/ أنت أدمنت التغرب/ واستطبت نعيمك الفردى/
قومك هد مضجعهم ومضجعنا السهاد/ يا أيها الولد الذى هجر
البلاد» .

والقصيدة الثالثة - خارج نطاق التجربة العاطفية - التى أقف
عندها هى قصيدة «النخيل لا يعرف الانحناء» والتى يهديها
الشاعر إلى أستاذه : الدكتور محمود الربيعى، وهى قصيدة
جميلة يعبر فيها الشاعر عن علاقته بأستاذه الذى استطاع أن
يقيم جسراً راسخاً من الأستاذية الحقبة بينه وبين تلاميذه، إن
شاعرنا الشاب فى هذه القصيدة يحى فى نفوسنا شذى هذا
الموروث من الوشائج الطيبة التى كانت تربط بين المعلمين الكبار
وتلاميذهم :

« لحظة لحظة/ كان يشرق وجهك فى قاعة الدرس/ كنت

تعلم أبناء ك الطالعين/ الحروف التحدى/ انتماء الوطن.. لحظة
لحظة/ كان وجهك يرسم فى قاعة الدرس «جنولاً حواليه بعض
الشجر/ والقمر/ كان يحكى لجذع الشجر/ كيف أن الوطن/
ليس جملة شعر تقال» / ويبقى السؤال/ لماذا نراه يئن الوطن؟/
فيسكت صوتك/ لكن تقاوم فيه الشجن/ وترفع رأسك مثل
النخيل .

ومن خلال بنائية متنامية بالصور الدالة يشكل الشاعر علاقة
الأستاذ بتلاميذه، حتى يقع ما يقع عادة بين الأستاذ وأبنائه من
تباين فى وجهات النظر، ترتفع حدتها أحياناً فيصيب الأستاذ
رشاشها :

« أنت علمتنا/ أنت/ لكننا عند أول حرف كتبنا/ كان حرف هجاء
إليك/ انتحبت/ انسحبت/ انقلب الحسام المسافر نحو العنق/ صار
صوتك يسبح عبر الأفق/ نحن لم نتفق/ نحن لم نتفق» .
وفى لمسة حانية، ويشعور الابن نحو أبيه، يضمّد الشاعر
جراح أستاذه مبرراً، ويصور فنية موفقة، ما حدث :

« كيف تطلب يا سيدي منهمو الاتفاق/ وهمو صبية/ وسط
أحشائهم وطن ورصاص/ وأنت الخلاص/ نما فى الجنوب
وسافر عبر المحيط/ وعاد إلى الطمى نخلًا ووجهاً حبيباً/ يعلم
أبنائه الطالعين/ الحروف/ التحدى/ انتماء الوطن/ والولد/

حين طالع فى مقتلتيك الوطن/ والبلاد الجنوب/ ضمدت كل هذى
الندوب/ قال : يا أخوتى/ فليكن درس هذا الصباح الوطن..
والولد/ كان أول شىء كتب/ ميم.. صاد.. راء .

وهكذا استطاع الشاعر، وبطريقة فنية، أن يعبر عن فكرته
وهى أننا مهما اختلفت توجهاتنا السياسية، فسيظل هناك معنى
لا اختلاف حوله، هو الولاء للوطن، الانتماء لمصر .

وتبقى من بين هذه القصائد الخارجة عن نطاق التجربة
الوجدانية ثلاث قصائد هى «رحلة الميلاد والتناسى، وفيروز،
والذاكرة»..

وسأكتفى بإشارات عابرة إلى كل واحدة منها، تاركاً للقارئ
أن يكتشف بنفسه ما تتضمنه كل منها من قيمة فنية .
أما «رحلة الميلاد والتناسى» فهى سياحة نفسية بحثاً عن
الذات وتأكيد الهوية، يستخدم فيها الشاعر تقنيات فنية بالغة
الجودة .

و« فيروز » هذا الصوت الخالد بكل ما يستدعيه إلى نفوسنا
من مشاعر وأحاسيس واستحياءات، يتعانق فيها الخاص
والعام، الوطنى والقومى، يعبر الشاعر من خلاله، فى هذه
القصيدة عن معاناة فنان فى بحثه عن شكل فنى يصوغ فيه
تجربته ..

وتبقى «الذاكرة» تعبيراً عن رحلة خلال دروب الماضي، عبر مجموعة من التساؤلات الوجودية «لماذا؟.. من؟.. ما؟.. هل؟، فلفل الإجابة على هذه الإنسان، بها ما يضيء جوانب رحلة الحياة، وكشف حقيقة الإنسان. هناك إذن ممر سرى يربط بين هذه القصيدة، وأخرى سبقت الإشارة إليها هي «رحلة الميلاد والتناسى».

وإذا كانت التجربة العاطفية تشكل الجزء الأكبر من إبداعات الشاعر في هذا الديوان، كما سبق أن ذكرت، فلا يعني ذلك أنه غرق في بحار الرومانسية، واستهلكته تجارب الحب المعتادة . إن الشاعر يشكل عالمه العاطفي الخاص بطريقة يحتضن فيها الخاص العام، ويوظف بعض معطيات الرومانسية - معجماً وتصويراً من أجل التعبير عن تجاربه هو، والتي تتميز ببنكهة خاصة تستمد قيمتها الفنية من كون الشاعر جنوبياً، من أبناء الصعيد، للحب عنده طقوسه الخاصة، وهذا ما يفضي بنا إلى الظاهرة الفنية الأخيرة التي شددت انتباهي في شعر هذا الديوان وهي :

بروز خاصية الانتماء إلى الجنوب :

وهي خاصية تظهر في الشكل والمحتوى على السواء .
فإذا كان النهر بمحيطه وأجوائه يلعب دوراً أساسياً في

التجربة الرومانسية لأى شاعر، فالنهر هنا ليس أى نهر، وإنما هو النيل بالذات، بكل إحياءاته، ونهر النيل بالنسبة للجنوبى ليس مجرد نهر، وإنما هو حقيقة كونية وحياة .
انظر قصيدة «النهر» .

ومن بين كل الشجر، والأشجار بتشخيصها تشكل عالماً كاملاً فى التجربة الرومانسية، يأخذ النخيل وضعاً خاص فى الجنوب :

« إن النخيل انتماء إلى الأرض/ يا سيدى لو هزنت النخيل/
تساقط جمرأ، تساقط موتا» .

انظر قصيدة «بكائية إلى وجهها السنبلى»
« ويبعث للطمى أسرارنا/ ويحكى لصفصافة النهر أخبارنا/
وكيف التقينا/ وكيف نما حبنا كالنخيل» .
انظر قصيدة «التحدى» .

« وأوى دائماً للنخيل، أيا سغفاً عصياً كاللقاء الصعب» .
انظر «القطار المجنون» .

إن للنخل حضوره القسوى فى الديوان، بكل رموزه واستحياءاته.. الانتماء.. الصلابة.. العطاء، الشموخ، والعلاقة بين كل هذه المعانى والجنوبى ليست فى حاجة إلى تبيان .
ويبقى الرمز الأخير - القطار .

والقطار، وقطار الصعيد بالذات جزء عضوى فى التكوينه النفسىة لأبناء الجنوب.. إنه يمثل متوالية من الاستدعاءات الوجدانية.. اللقاء والوداع.. الوصال والفراق.. ورحلة الشمال والجنوب عند أبناء الصعيد حديثاً، كرحلة الشتاء والصيف عند أبناء الجزيرة العربية فى الزمن القديم .

فالرحلة شمالاً عند - الجنوبي - تعنى المفارقة والانفصال، والرحلة جنوباً تعنى الالتقاء والاتصال .

« أنت حين احتوتك يدايا .. وللمت فى مقلتيك الحكايا / حط طير غريب على شجرات المنى / آه فى صوته كان عمر خصيب يللم أوراقه / والقطار انتظار ونصل / لم يعد ثم غير التجول بين القرى والنجوع / السواقى تجف / الملقى ارتجاف وناقوس حزن يعربد وسط الميادين :

« حان فراق الأحبة / حان فراق الأحبة »

انظر « بكائية إلى وجهك السنبلى » .

« سيسرقنى الجنوب / ويزعق فى المحطات القطار / كثها الغريان تكشف صرخة فى القلب / نبني للفراق سراقدا أخرى / وأرجع للجنوب » .

انظر « القطار المجنون » .

وفتاة المدينة، بنت الوجه البحرى، حبيبة الشاعر، حين تكتب

إليه لا تنسى القطار، فهو الذى يسرق منها حبيبها، عائداً به
إلى الجنوب:

« وقالت فى رسالتها/ سترحل حين يختنق المساء/ وتسرقك
القطارات اللعينة للجنوب/ فتملائى الندوب/ ويسقط فى الفؤاد
الجمر. »

أنظر قصيدة «سفر» .

« وحين القلب ينوى/ يصرخ فى المدى صوت القطار/ يجرى
من بلد الجنوب/ محملاً بالسنبلات/ ومورقاً بالناس/ يعزف
لحن عصفور يعود إلى الأليف/ أحلم بين جنبيه البشارة/
أفراح/ الناس الجنوبيون/ حين يرتاح القطار على قضيبى قلبى
المحزون فرحانون/ لست أراك بينهمو/ وأسألهم/ يقولون
القطار أتى/ وكان حبيبك القمحي/ ما زالت يدها تبعثران
البذر/ كان الماء يجرى/ حوله همس الشواذيف/ بوح
العصافير/ صوت النواخير/ القطار مضى/ ومازال الحبيب ييث
للطمي المشهى/ عشقه الأبدى » .

ولا تكتمل صورة القطار - كرمز - فى تجربة الجنوبى إلا
بالإطار الذى يحتضنه والذى يستمد عناصره من بيئة الجنوب
«الوجوه القمحية، الأيدي التى تبعثر البذر، جريان الماء هنا
وهناك، همس الشواذيف، بوح العصافير، صوت السواقي،

السيقان المغروزة في الطمي» إلى آخر هذه المرثيات التي تقع عليها عين راكب قطار الصعيد وهو يرنو من خلال نافذته إلى المدى البعيد .

إن هذه الظاهرة الفنية الأخيرة، كانت كفيلة وحدها بأن تكون محور دراستي لشعر هذا الشاعر الموهوب، فبروز خاصية الانتماء إلى الجنوب - فنياً وفكرياً - في هذا الديوان لا تكفى لاستجلائها هذه السطور، وحسبى أننى لفت إليها الأنظار ..
وبهذه الخاصية، والتي كان لشاعرنا الراحل الكبير أمل دنقل فضل الريادة فيها، تتأكد قيمة هذا الديوان .

ملاحم التوجه الإسلامى
فى شعر : حسين على محمد
قراءة فى ديوان «حدائق الصوت»

أقرر بادئ ذى بدء أن الكثيرين من الشعراء الذين يسلكون
النهج الإسلامى فى إبداعهم يصدرّون عن تصور غير صحيح
لطبيعة الشعر، فالشعر ذو التوجه الإسلامى عندهم لا يعدو كونه
ترصداً للمناسبات الدينية كمولد الرسول عليه الصلاة والسلام
أو الهجرة المباركة أو الغزوات ومعارك الإسلام ضد خصومه من
المشركين والمرتدين والصليبيين والتتار، إلى آخر هذه المناسبات،
ومع ذلك فإن هناك عدداً قليلاً من الشعراء من أصحاب التوجه
الإسلامى، نراهم - عكس ذلك - يفهمون الشعر فهما صحيحاً،
ويبدعون أعمالاً تتحقق فيها كل المعايير السليمة للإبداع
الشعرى، مع الأخذ بكل آليات التجديد، من صدق فنى فى تناول

التجربة الشعورية، إلى معجم شعري زاخر بالشحنات الإيحائية المعبرة، إلى صور فنية يتعانق فيها الجزئي مع الكلي تحقيقاً لبناء شعري قائم على التشكيل والتصوير، لا المباشرة والتقدير، مع عمق في التناول يؤدي إلى شيء من الغموض الأسر بحيث لا يتحول إلى نوع من التعمية والإلغاز، إلى شيء من الرمز يشي بما يريد الشاعر أن يعبر عنه على أساس فني صحيح، هذا إلى جانب توظيف تراثنا العربي والإسلامي، أو بعض مفردات التراث الإنساني التي لا تتعارض مع قيم الإسلام ومبادئه، من أجل إثراء العمل الشعري، وشحنه بالدلالات والتضمينات الموحية.

وفي الصدر من هذه القلة من الشعراء أصحاب التوجه الإسلامي الصحيح في الشعر يقف شاعرنا «حسين على محمد».

وديوانه «حدائق الصوت» يضم مائة وثلاثة عشر عملاً شعرياً، يرجع تاريخ كتابة بعضها إلى أواخر الستينيات، بينما يعود بعضها الآخر إلى التسعينيات، فهو يمثل تجربة حسين على محمد الممتدة خلال هذه السنوات، ويعبر عن تطور هذه التجربة التي تقدم لنا صاحبها شاعراً مجدداً يتطور باستمرار، مفيداً من آليات التحديث التي تطرأ على المسيرة الشعرية، دون

أن ينجرف إلى ما انجرف إليه غيره من حداثة شائهة تعمد إلى الإغراب والتغريب، والغموض المقتعل الناجم عن عدم قدرة على التوصيل، وحشد القصيدة بالأعيب شكلية وألوان بهلوانية مفتعلة، وصولاً إلى ما يسمونه بالحساسية الجديدة، وما نجم عنها من تخل عن الإيقاع، حتى انتهى الأمر إلى هذا النتاج الشائه الذى يطلقون عليه اسم :
« قصيدة النثر » .

وهذه القراءة لديوان «حداائق الصوت» لشاعرنا المجدد - لا الحدائى - حسين على محمد لن تتعرض لقصائد الديوان كلها، وإنما ستقف فقط عند قصائده التى يتحقق فيها التوجه الإسلامى وعددها ثمان وعشرون قصيدة .

وإذا كان لكل شاعر دستوره الإبداعى الذى يلتزم به، وينطلق فى مسيرته الشعرية على ضوء مبادئه، فحسين على محمد يحدد هذا الدستور فى مستهل حياته الإبداعية فى قصيدة كتبها عام ١٩٦٩ بعنوان «وشم على نراع مصر» وفيها يبرز انتماء ين أساسيين يلتزم بهما فى إبداعه الشعرى وهما الانتماء الوطنى إلى مصر والانتماء الدينى إلى الإسلام :

« أكتب عنك وعن أبنائك

كل الفقراء الشرفاء

من زدعوا أرخصك وامتزجوا في نرات ترابك .

.....

أعرف أن الشعر رسول الإيمان

لم أقرأ غير القرآن

لم أقرأ «بودلير» و «وايتمان»

بل أحببت المتنبي

وعرفت الصوت العربي أبا تمام

وعشقت الصوت المؤمن.. في حسان

.....

ويظل الشعر رسولاً للإيمان

سيفاً في الأرزاء

أنزفه كل صباح ومساء

من أجل بنيك الفقراء الشرفاء»

وبرغم أن الشاعر كتب قصيدته تلك بطريقة تغلب عليها

المباشرة، وأنه قد تجاوزها فنياً الآن بعد استكمال أدواته الفنية،

إلا أنها تظل نبزاساً سار على هديه، ولم يخرج عن الحدود التي

رسمها فيه .

وأول ملامح التوجه الإسلامي في هذا الديوان هو خلوه تماماً

مما شاع في شعر الحداثة من إحياءات جنسية فجّة، لا تقف

عند حد التلميح، وإنما تتعداه إلى التصريح في كثير من قصائد عدد كبير من شعراء الحداثة .

والملح الثاني أننا لا نجد في هذا الديوان أى مظهر من مظاهر التجديف أو الخروج على مبادئ الإسلام وقيمه، أو أية سمة من سمات التعدى على المقدسات الدينية، أو مخاطبة الذات الإلهية بما يخرج عما ينبغى لها من تقديس وإجلال، فالشئ الذى يدعو إلى الامتناع أننا نلمس فى كثير من شعر الحداثة من مظاهر التعدى على المقدسات العديد والعديد .

وثالث هذه الملامح هو استدعاؤه للشخصيات الإسلامية المهمة، وتوظيفها - فنياً - رؤى إبداعية سامقة، مفجراً الدلالات المهمة فى بعض المواقف والأحداث التى مرت بهذه الشخصيات، ويتحقق هذا الملح فى عدد من القصائد هى :

« من إشراقات عمرو بن العاص - أو التحديق فى وجه الشمس » و « من أوراق سعد بن معاذ »، و « محمد »، و « صهيب ينادى وامعتصماه »، و « ترنيمة بلال » .

وشاعرنا فى استدعاؤه لهذه الرموز الإسلامية لا يعمد إلى السرد التاريخى ورصد المواقف والأحداث، وإنما يتخذ منها مجرد منطلق إلى آفاق إبداعية جديدة ورؤى فنية عامرة بالدلالات والإيحاءات، ويتجلى ذلك بوجه خاص فى قصيدتيه عن

« عمرو بن العاص » و« سعد بن معاذ » .

إن قصيدة « من إشراقات عمرو بن العاص » تقدم « بانوراما شعرية » محكمة لمسيرة هذا البطل الإسلامى من صحراء الشرك والعناد إلى واحة التوحيد والإيمان، ومواقفه فى الهجرة وفتح مكة، ومناوئته لآل البيت، وتنتهى بفتح مصر وبناء الفسطاط، والقصيدة تزخر بالرموز المشحونة بالإحياءات الدالة .

والشاعر يقسم قصيدته تلك إلى عشرة مقاطع، لكل مقطع عنوان، يشى بالرؤية الفنية التى يتضمنها المقطع، ويحمل المقطع العاشر والأخير الذى يعبر عن الاستقرار بأرض مصر، بناء الفسطاط، وما تنتظره البلاد من خير بعد استغلالها براهية الإسلام عنواناً فرعياً هو « العصافير والسنابل »، وسأكتفى بإيراد هذا المقطع من القصيدة ليلمس القارئ بنفسه النسق الأسلوبى العالى الذى بلغته القصيدة ; فكراً، ولغة، وتصويراً :

« وفسطاطنا

أراه نخيلاً من البرق

يمطرنا بالثمار العجيبة

تنبت فى ساعديك العناقيد

تجرى العيون بكفيك لؤلؤة

تتخاصر والموج

(جئت من البدو)

أحمل رؤيا السماء إلى الأرض والنهر

هل تتلاشى الفواصل

هل تختفى في الجراح ؟ »

ومن النسيج الأسلوبى الرفيع نفسه يقدم لنا شاعرنا رؤاه
الإبداعية عن «سعد بن معاذ»، مقسمة إلى خمسة مقاطع، تنتهى
بمقطع جعل عنوانه :

« أغنية أولى.. أغنية أخيرة » :

«يأتى إليك الفجر ،

يا سعد امتط الأهوال مركبة إلى زمن القصيد

رد اللغات إلى صباها

قد قلتها يوماً لأحمد فى العباب :

(لو خضت هذا البحر خضناه)

اختصر زمن الغياب

وهذه صيحات جند الله تبلغ منتهاها

قد جاءت الغريان غازية

وقلبك صرخة للتل والصحراء

قامتك السماء

هذى يمامتك التى قد روعت برؤى الدماء

تمضى إلى الفردوس شامخة مفردة

فكيف إذن تراها»

وفى المقطع إشارة إلى رد سعد معاذ على الرسول الكريم حين سأل الأنصار عن مدى استعدادهم لحرب المشركين، فقال زعيمهم سعد بن معاذ قولته المشهورة : «لن نقول لك كما قال بنو إسرائيل لنبيهم موسى عليه السلام : اذهب أنت وربك فقاتلا إنا هنا قاعون،

وإنما نقول لك : لو أمرتنا بخوض هذا البحر لخضناه معك».

ويمزج الشاعر بين الماضي والحاضر حين يشير إلى غزو اليهود لعالمنا الإسلامى اليوم واحتلالهم لمساحة واسعة من الأرض العربية الإسلامية :

« قد جاءت الغربان غازية »

والربط بين سعد بن معاذ واليهود معروف، فهو الذى أشار على الرسول - صلى الله عليه وسلم - بطرد اليهود من المدينة والاستيلاء على أموالهم وحرق نخيلهم حين نقضوا عهدهم معه وأزروا المشركين.

وقصيدة حسين على محمد عن الرسول الكريم «محمد» ترنيمة عذبة، ذات نفس رومانسى حلو، يتغنى فيها بمقدم

الرسول عليه الصلاة والسلام إلى الكون، وما تركه في حياة
البشر من آثار خالدة:

«تجئ إلينا

فيأتي لنا الأقحوان

وتأتي السنابل

وتدهشني أرضها

إذ يبوح شذاها : انتظرتك

قلبك للحب مأوى

والناس من وسلوى

وفي القفر ورد ودفلى .

ومن النسيج نفسه ذى الإيحاء الرومانسى بمعجمه اللغوى

وصوره، يكتب الشاعر ترنيمة عذبة عن بلال بن رباح يقول فيها:

«خلف النوافذ حط عصفور شريد

نقر السماء

فافتتر عن فجر جديد

فجر العصافير التى غنت كثيراً للصباح

أحد.. أحد

أحد.. أحد

أحد.. أحد

والليل يرحل والجراح

والشمس، شمس محمد تجتاح مكة والبطاح .»

ورابع ملامح التوجه الإسلامى فى شعر حسين على محمد هو الالتزام بالتعبير عن قضايا المسلمين الكبرى فى عصرنا الحاضر، وتبنى مبدأ التصدى لمن ينزلون العنت بالأقليات المسلمة فى بعض المجتمعات ورميهم بألوان من الأذى والعناء، من تشريد وتجويع وإذلال .

إن مأساة مسلمى البوسنة وما أصابهم من ويلات على أيدى الصرب وصلت إلى بقر بطون الحوامل، وقتل الشيوخ والأطفال واغتصاب الفتيات المسلمات، كان لابد أن تستثير نفوس شعراء الإسلام، فيعبروا عن تضامنهم مع شعب البوسنة المسلم، والدفاع عن حقه فى أرضه، وفضح الممارسات اللاإنسانية التى يمارسها نصارى الصرب ضد هذا الشعب المسلم .

وها نحن نرى حسين على محمد يستدعى شخصية الصحابى الجليل صهيب الرومى، ليعبر من خلاله عما حل بأبناء البوسنة المسلمين من مصائب وآلام. يقول فى قصيدته المهداة إلى «سراييفو المحاصرة»، والتى جعل لها عنواناً هو : «صهيب يناذى : وامعتصماه» :

«مشى الروم فوق جيبينى هذا السماء

وداست خيولهم بالسنايك وجه الضياء

وكان «صهيب» ينادى جيوش محمد

فلم ترجع الريح حتى الصدى

ضاع النداء

وظلى تجمد

فلا الأفق تعلوه راية أحمد

ولا الخيل خيلي

ولا الظل ظلى»

والشاعر فى هذه القصيدة يستدعى شخصيتين تاريخيتين هما (إيزابيلا) و (فرديناندو) اللذين قادا الهجوم الصليبي على قرطبة، وقضيا على الوجود الإسلامى، وذلك للربط بين ما يحدث الآن فوق أرض البوسنة من تهديد بزوال الوجود الإسلامى بها، وما حدث منذ خمسمائة سنة من ضياع الإسلام بالأندلس :

« إيزابيلا» يتطائر من عينها شرر الموت

تحمل خنجر « فردينانو »

«وصهيب» ينادى : وامعتصماه !

يهوى الصوت إلى قيعان الصمت»

وتعبيراً عن المأسى الإسلامية - وما أكثرها وأفدحها فى زماننا !! - يكتب شاعرنا مستنكراً ما أقدم عليه الهنوس من

هدم المسجد البابرى العريق فى «أبوديا» بالهند، والذي يرجع تاريخه بنائه إلى خمسمائة عام، إنه يقول على لسان هذا المسجد فى قصيدة بعنوان:

« بكائية المسجد البابرى » :

« بكل العزم والإصرار كنت أريد أن أحيا

برغم الريح والإعصار ،

رغم الليل والأقعى

وقلت لكم : «أبوديا» حية تسعى

لتهدم قبتى، وتحطم الأثمار فى فنتى

فلم تسمع قلوبكمو نداء المسجد المكوم

تركتكم فيلهم يأتى ليهدمنى، وحطت فوق رأسى اليوم .»

وإذا كانت القصيدة السابقة بكائية لضياح معلم إسلامى هو «المسجد البابرى» فإن القصيدة التى نحن بصددھا الآن تعبير عن ابتهاج الشاعر المسلم بتحويل ملهى إلى مسجد فى مدينة «قارتسوه» بجمهورية «قيرغزستان»، فقد اشترى المسلمون هذا الملهى وحولوه إلى مسجد يحمل اسم الإمام أبى حنيفة النعمان، بعد انهيار الاتحاد السوفياتى وتفكك جمهورياته، وهكذا كما يقول الشاعر «تحول المكان الجميل الساحر من مباءة للشيطان إلى مكان طاهر يذكر فيه اسم الله » .

يقول الشاعر فى قصيدته : « القمر المنفى يعود » :

« يا قيرغيزستان »

القمر المنفى يعود بسر مكتون

يشرق فى ليك موصولاً بالسر الأعلى

بين الكاف وبين النون

يلقى بالكأس العطنة فى عمق النهر ،

فيطوى أعوام الأجزاء ! »

وهكذا نجد أن شاعرنا لا يكتفى بمشاركة العالم الإسلامى
أحزانه عند الكوارث والويلات، وإنما يعبر عن الفرحة والابتهاج
عندما يحل به ما يستوجب ذلك .

والملمع الخامس من ملامح التوجه الإسلامى فى هذا الديوان
هو تضمين القصائد لعدد من الإشارات إلى مجموعة من
المواقف والأحداث التى كان لها صداها القوى فى التاريخ
الإسلامى، والديوان يغص بالكثير من مثل هذه الإشارات الدالة،
وحسبى هنا لفت النظر إلى بعضها .

ففى قصيدة «أوراد الفتح» نجد إشارة إلى دار الأرقم بن
أبى الأرقم التى كان النبى - عليه الصلاة والسلام - يجتمع فيها
بأصحابه سرّاً لقراءة القرآن الكريم ومدارسة أمور الدعوة
الوليدة :

«هذى دار «الأرقم» تحتضن الجمع

وتتشئ فربوساً للفقراء

تلقى أحزانك فى الصحراء

تسمو روحك إذ تسمع قرآن الفجر

يرتل فى الأنحاء .»

وفى قصيدة « من إشراقات عمرو بن العاص » نجد تضميناً
لموقف «سراقة» الذى لحق بالرسول الكريم أثناء الهجرة طمعاً
فى الإمساك به وإعادته إلى المشركين، وكيف غاصت سيقان
جواده فى الرمل، وكاد يهلك حتى أنقذه الرسول فأمن وعاد
ليضلل المشركين بعد أن وعده الرسول بسوار كسرى :

«كان جواد (سراقة) فى الرمل يهوى، ويغرق

واللوح فيه أساور كسرى

وخلفي جيوش أبابيل

تمطرني بالصواعق

ترصد خطوى .»

ولعل القارئ لم تغب عنه الإشارة إلى جيوش «أبابيل»، وهى
هذه الطيور التى سيطها الله على جيش أبرهة وجنوده من
أصحاب الفيل، فأخذت ترميهم بهذه الحجارة التى هرستهم
هرساً، كما ورد فى القرآن الكريم .

وفى قصيدة «التفاحة» تضمين لما وقع من آدم وحواء
وعصيانهما للخالق العظيم بأكلهما من الشجرة التى نهاهما
عنها، وكيف أدى بهما ذلك إلى الطرد من الجنة والهبوط إلى
أرض البشر :

«حين أكلت من الشجرة ذات الصباح

كنت معى تمشين وتبسمين

وفى العينين بريق

وقضينا التفاحة

أحسنا أنا مختلفان :

أنا رجل، أنت امرأة

وأنا عارٍ

فجريت أقطع أوراق الشجر، أعطى عرى..»

والملح السادس من هذا التوجه الإسلامى فى شعر حسين
على محمد، نلمسه فى هذا التواصل بينه وبين عدد من الشعراء
الذين عرفوا بإسلاميتهم فى مجال الإبداعى الشعرى مثل :
«صابر عبدالميم» و«محمد العلانى» و«مصطفى النجار»، كما
يتجلى فى احتفائه بعدد من المبدعين من أصحاب الاتجاه
الإسلامى مثل : «محمد حسين هيكل» و«محمد عبد الحليم عبد
الله»، و«أحمد زلط» و«حلمى القاعود» و«محمد زغلول سلام»

و«السنهوتى» وغيرهم .

فالشاعر يهدى الديوان كله إلى «حلمى القاعود» الناقد المعروف بتوجهه الإسلامى، والذى أصدر كتاباً بعنوان : «الورد والهالك» يشيد فيه بشعراء الاتجاه الإسلامى وينال من شعراء الحداثة، كما أن شاعرنا يهدى إحدى قصائده إلى «صابر عبد الدايم»، ويهدى أخرى إلى «مصطفى النجار» .

والملمح السابع والأخير من هذه الملامح هو استخدام المعجم القرآنى الثرى، يرصع بمفرداته جملة وتراكيبه الشعرية، كما يتجلى ذلك فى المقطع التالى من قصيدة «فواصل من سورة الموت» :

«يحدس بالفتح، ويحلم بالأوج

ويهجس : فى الألق غزاة

تنفل بقراتٍ سبعاً

يجتزن جبال الوهم ويأكلن سمان البقرات

يدخل فى سنبله الحلم

ويفرطها فى أيدي الأطفال

يتدفق نبع من عدن

كالطير العائد من فريوس الأنفال

يحلق فى مملكة الله

ويرعد فى طوفان السلوى والمنّ .

فى هذا المقطع نجد من مفردات المعجم القرأنى كلمات :
(الفتح، سبع بقرات سمان، سنبله، عدن، الأنفال، المن
والسلوى).

وفى قصيدة (محاولة للنسيان) يستخدم الشاعر من مفردات
المعجم القرأنى كلمات (طيور أبايل، أحجارها، الأنفال، زقوم) :
(طيور أبايل تسقط أحجارها)، (مخضر هذا السفح بطيب
الأنفال)، (ونداء الوردة فى الأعماق شراب من زقوم) .
وفى قصيدة «الذى رأى» نلاحظ من مفردات المعجم القرأنى
كلمات (من، وسلوى، وسنابل) .
كما نطالع فى قصيدة (ظمأ السيف) من مفردات المعجم
القرأنى (صافنات، الأنفال) .

ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة «أيتها الوردة» :
وكانت تنحل غدائرک الفياضة فوق شطوطى أصدافا
وجداول وضفافا

تنفرط لآلئک وزهرة صمئک

بين يدي جنائن زهر

أزواجاً ألفافا،

ولنلاحظ النسق التعبيرى القرأنى فى قوله :

« أزواجاً ألقافاً »

فمثل هذه الصياغة لا يمكن أن تتحق إلا لشاعر عايش
التعبير القرآني، وتمرس بطرائقه الأسلوبية .

فى قصيدة (فى العينين كلام) يستخدم فيها الشاعر - برغم
أنها قصيدة حب عادية - كثيراً من التراكيب المستوحاة من
النسق القرآنى للأسلوب :

« أيوب ينادى : أنى مسنى الشيطان بنصب وعذاب »

« ويضيق الصدر ولا ينطلق لسانى »

« فأخرجنا من جنات وعيون »

ولنقرأ هذا المقطع كاملاً من القصيدة نفسها :

«مشيتنا فى الظلماء

رأيت النار، دهشت

- أنتظرى

أنست النار

سأتيك الليلة بشهابٍ قيسٍ

قالت : لا تتركنى فى الظلمة وحدى

فأحطت بك بذراعى

نوديت من الوادى الأيمن

إننا سخرنا معك الجبل يسبح والطير

شدبنا أزرک

أعطیناک الحکمة

أرفع رأسی

- کیف تأخر وعدک ؟

کیف تلاشت فی البید خطای؟

مقطع لا یتکبه إلا شاعر مسکون بالحس القرآنی، عارف
بأصول الصیاعة القرآنیة، ملم بجوانب الإعجاز فی الأسلوب
القرآن، وهذا ما تحقق لصاحب الديوان، وفی قصیده «السفر»
التي یرثی فیها الشاعر ابنته الطفلة «فاتن» یرتفع من المعجم
القرآنی عبارة (طبقاً عن طبق) .

وتتجلی براعة الشاعر الأسلوبیة فی قدرته علی تحويل نمط
أسلوبی جاهلی إلى نسق آخر لا ینبوع عن التوق الإسلامی، ومن
ذلك تطويعه لمطلع معلقة عمرو بن کلثوم الذی یقول فیہ :

«ألا هبی بصحنک فاصبحینا

ولا تبقی خمور الأندرینا

بحیث ینسجم مع التوجه الإسلامی، وذلك فی آخر قصیده
من «أربع قصائد قصار إلى الکعبة المشرفة» :

«تعالی

وهبی بصحنک

واسقى فؤادى متى شئت..

شريك الزمزميه

تطهر فؤادى من الرجس

والجاهلية..»

هذه مجرد قراءة أولى لبعض قصائد هذا الديوان الثرى،
والذى أعتقد أنه جدير بأكثر من قراءة، وأرى أننا سوف نخرج
مع كل قراءة جديدة له بأشياء وأشياء .

كمال نشأت و تكثيف التجربة

· قصيدة «الومضة» هي هذه القصيدة بالغة القصر، والتي لا تتعدى عدداً محدوداً جداً في الأسطر الشعرية، ومع ذلك فهي تقدم تجربة شعرية كاملة.. بكل أبعادها الفنية والنفسية .
وهذه القصيدة شديدة التكتيف تقترب من هذا الفن الشعري الذي عرف في الأدب الإنجليزي بفن «الإيجرام» Epigram .
وقصيدة «الومضة» قد تتشكل من سطر شعري واحد، ولا تتجاوز - كما قلت - حدود هذا القليل من الأسطر، وذلك هو الملمح الفني الأساسي في هذه التجربة الإبداعية .
واستكمالاً للعناصر التعبيرية التي تحدد الملامح الفنية لقصيدة «الومضة» .
أضيف أن الصورة المكثفة التي تكتفى بعدد قليل من

الخطوط والظلال تشكل عنصراً فنياً أصيلاً فيها، إلى جانب عدد من الآليات الفنية الأخرى منها المعجم محدود الألفاظ، وعنصر السرد الذى يجعل من قصيدة «الومضة» شيئاً أشبه بالقصة كاملة العناصر، والتي تلعب «المفارقة» فيها دور ما عرف به «لحظة التنوير» التى تنتهى بها القصة القصيرة .

وقصيدة «الومضة» تبدو بشائرها الأولى فى تجربة كمال نشأت الإبداعية فى ديوانه «كلمات مهاجرة» الذى كتبه عام ١٩٦٩، حيث نجدها فى قصائد قصيرة مثل : «يا ليتنى، فى فيتنام، محمود، فى ليلة الأحد، فى مدينة الموتى، الفجر، الوطن». يبدو أن هذه الظاهرة الفنية تلفت نظرنا بشكل أشد فى ديوان كمال نشأت «جراح تنبت الشجر» الذى كتب أغلب قصائده فى الكويت ما بين عامى ١٩٨٩، و ١٩٩٠ ففى هذا الديوان ما يزيد على الخمسين قصيدة من شعر الومضة، تتحقق فيها جميعاً الشروط الفنية لهذا النمط من الإبداع الشعري .

وأبدأ بتحليل قصيدة «محمود»^(١) التى وردت فى ديوان «كلمات مهاجرة» والتي تمثل هذا الفن أصدق تمثيل :

وجه حبيب

لمحته عبر الطريق فى المطر

والناس تجرى تختبئ

خلف الزوايا والشجر

محمود.. يا محمود..

وغاب فى الزحام كقطرة المطر

لكنه وجه صديق مات من عشرين عام»

تجربة إنسانية كاملة تصلنا من خلال سبعة أسطر شعرية قصيرة، فالتكثيف وهو الملمح الأساسى فى قصيدة الومضة لا يحتاج إلى إيضاح، والعنصر الخاص بالمعجم الشعرى المتمثل فى عدد محدود من الألفاظ ذات الإيحاء متحقق فى التجربة، والصور المكثفة متحققة أيضاً فى مثل قوله: «والناس تجرى تختبى خلف الزوايا والشجر» صورة لحركة البشر أثناء هطول المطر، وفى صورة مجازية أشد تكثيفاً يقول: «وغاب فى الزحام كقطرة المطر» .

وعنصر السرد والحكاية يبين من خلال تفاصيل دقيقة عن هذا الوجه الذى لحه أثناء هطول المطر، والناس هنا وهناك تجرى احتفاء من المطر، وكيف نادى عليه باسمه، غير أنه لم يرد عليه غائباً وسط الزحام ..

فآليات القصة القصيرة من (حدث ومكان وشخص) إلى جانب الحوار فى صيحاته (محمود.. يا محمود) واضحة فى النص، ثم تأتى لفارقة كلحظة تنوير حين تكشف أن هذا الوجه

الذى لمحّه في المطر وسط الزحام لم يكن في حقيقة الأمر وجه
هذا الصديق الذى عناه، لأنه كان قد نسى تحت وطأة المياغطة
أن هذا الصديق مات من نحو عشرين عاماً !

ومن المحاور المتعددة التى دارت حولها قصيدة اللقطة فى
تجربة كمال نشأت الإبداعية أقف عند محور أساسى تمثله
ثنائية الغربة والوطن، وهذا المحور يتجلى بشكل بارز فى ديوانه
«جراح تنبت الشجر» ولا غرو فى ذلك، فأغلب قصائد هذا
الديوان كما سبق أن أوضحنا مكتوبة حين كان الشاعر مغترباً
عن الوطن .

انظر إحدى قصائد هذا المحور «الموت فى الغربة» :

«فى الغربة تزدهر الأحزان

وتصبح قوت

يتغير وجه الإنسان

تتغير بصمات الإصبع

تتجدد حتى الضحكات

ومعانى الكلمات

يزنحم الإحساس لأن خطاباً جاء

يقول (فلان) مات

وتموت.. لأنك تجهل أين تموت (٧) .

فى جمل شعرية شديد التكثيف صور الشاعر أثر الغربة فى
تغيير ملامح الإنسان، وحتى هذه الأشياء الثابتة فى الإنسان
والتي تشكل إحدى حقائقه الأساسية التي لا تتغير، وهى
بصمات الأصابع، تؤثر فيها الغربة كما أوضح الشاعر، ويقدر
هذا التغيير يتضح إحساس الإنسان وتزداد رهافته فى الغربة
وخاصة حين تصله الخطابات محملة بأخبار الوطن .

وكما يكون الحزن فادحاً أثناء الغربة عن الوطن تكون الفرحة
بالغة حين يعود إليه :

«كانت الفرحة فى الدمع

وفى طرقة بابى

كانت الأطيّار فى أعشاشها

والفجر فى حضن الروابى

والله فى السماء

عندما عانقت أمى

وانتهى ليل اغترابى»^(٣)

قصيدة بالغة الرهافة تتوفر فيها كل خصائص شعر الومضة
: التكثيف الشديد.. المعجم الشعرى المقتصد.. الجملة القصيرة
الموحية.. التعبير من خلال الصورة المكثفة، آلية السرد
بغناصرها المختلفة زمنياً ومكاناً وأحداثاً وشخصاً ولحظة تنوير

«عندما عانقت أُمى.. وانتهى ليل اغترابى» .

وتحت عنوان «قصائد صغيرة» يورد كمال نشأت فى ديوانه «جراح تنبت الشجر» خمساً وعشرين قصيدة تمثل هذا الفن خير تمثيل، أقف أمام اثنتين منها.. الأولى بعنوان «مهرجون»^(٤):

المسرح انطفأ

وانتقلت للقاعة الأضواء

وجلس المهرج العجوز

يضحك فى استهزاء

فالسادة الحضور

يمثلون/ وهم أبرع منه فى الأداء»

فى لمسات سريعة يرسم الشاعر مسرح الأحداث التى تتوالى فى تتابع دقيق انطفاء أضواء المسرح، وانتقالها إلى القاعة، وجلس المهرج العجوز ضاحكاً فى استهزاء، حين تتكشف المفارقة فى لحظة تنوير باهرة عن أن الذين يقومون بالتمثيل هم الجمهور، لا المهرج العجوز، فهم المهرجون فى حقيقة الأمر .

الشاعر فى هذه الومضة يعبر عن حقيقة تبادل الأنوار التى يلعبها البشر، بحيث يتحولون من النقيض إلى النقيض، يصور ذلك من خلال آليات قصيدة الومضة ببراعة فائقة .

أما القصيدة الثانية فهى «بلد»^(٥)

التي يصور فيها من خلال ثلاثة أسطر شعرية قصيرة جداً،
تكون في مجموعها ثمانى كلمات موضوعاً كاملاً يحتاج شرح
تفصيلاته إلى صفحات وصفحات .

«حزنى بلد/ لا مخرج منه/ وهو بلا أسوار!»

بعد هذا التتبع لظاهرة قصيدة الومضة الأول في تجربتنا
الشعرية المعاصرة، فقصيدة الومضة تشكل لحمة وسداه
باستثناء خمس قصائد فقط تطول بعض الشيء عن حدود
قصيدة الومضة هي : قصائد (أمسية خريفية، والفجرية والليل
القائظ، ويوم من عمرنا جديد، والشيخ عابدين) ولذلك فلن
أعرض لها في هذه الدراسة لأنها لا تدخل في إطار الظاهرة
الفنية التي أتناولها فيها .

وفى وقوفى أمام الشكل الفنى لقصيدة الومضة فى ديوان
«قصائد قصيرة» أرى أن هذا الشكل يتحقق بشكل مثالى فيما
لا يقل عن عشرين قصيدة يتراوح عدد أسطرها الشعرية ما بين
السطر الواحد وأربعة الأسطر .

وكمثال على قصيدة السطر الواحد يقول كمال نشأت فى

قصيدة

« مسافر »:

«مسافر.. ولا وصول»

إنها رحلة الإنسان الأبدية عبر الزمان والمكان يعبر عنها شاعرنا الكبير من خلال ثلاث كلمات بشكل مقنع - فنياً - تمام الإقناع، بحيث لا تحتاج إلى أية زوائد تعبيرية .

فإذا انتقلنا إلى قصائد السطرين الشعريين نجد قصيدة مثل أرق يقول فيها :

«الناس نائمون هائنون

إلا أنا.. والمطر الدفاق،

في لوحة فنية دقيقة، يصور الشاعر الناس وقد أخلدوا إلى نومهم في سعادة، بينما هو نفسه يمتلكه الأرق، يشاركه حالته النفسية هذا المطر المتدفق في الخارج .

إن عناصر الصورة هنا تتشكل من مشهد الناس النائمين في هناءة، والشاعر في مغالبتة للأرق، وصوت انصباب المطر المتدفق في شكل رتيب يضاعف من شعور الشاعر بوطأة الأرق.. كل هذه العناصر من خلال سبع كلمات فحسب .

وفي ومضة تتكون من ثلاث كلمات بعنوان «الموت» يقول كمال نشأت محققاً هذه المعادلة الصعبة بين ضيق الحيز التعبيري واتساع مدى المضمون :

«يا عنكبوت

الموت لا يموت»

ملاحظة ذكية أخرى يعبر عنها - فنياً - فى هذه الومضة الخاطفة، فالعنكبوت الذى لا يحل إلا إذا حل الخراب يخاطبه الشاعر مشيراً إلى ما يتضمنه وجوده من تحقق الموت، وإذن حقيقة الموت قائمة، والفناء لا يعتوره الفناء .

وتتابع مثل هذه الومضات السريعة التى يتولد عنها ضوء خاطف يفرش رقعاً واسعة من الإنارة الكاشفة عن أدق حقائق الحياة .

فى ومضة من ثلاث أسطر قصار بعنوان «قلب الأم» يقول :

«قلب الأم»

شجرة

لا تعرف إلا أن تخضر»

فى صورة فنية جميلة، وشديدة الإيجاز فى الوقت ذاته يعبر الشاعر عن عطاء الأم الذى لا يتوقف من خلال فنيات قصيدة الومضة التى فصلناها فيما سبق، من جمل قصيرة، ومعجم شعرى شديد الإيجاز، وصور فنية قليلة الخطوط والظلال .

ونستمر فى تتبع هذه القصائد شديدة الإيجاز، والتى تعبر فى بلاغة عن أدق المعانى، من خلال هذه الومضات الخاطفة التى تكشف وتضىء .

«باقية أكثر منه» ومضة يعبر فيها الشاعر عن خلود آثار

الناس مع فنائهم أنفسهم :

«أعجب أن تكون

أشياء الإنسان

باقية أكثر منه !!!»

«الفقد» ومضة أخرى يعبر فيها شاعرنا عن فكرة أخرى من

هذه الأفكار التي تومض بها مثل هذه القصائد القصار :

«ما من شجرة

لم تفقد أوراقاً

عند هبوب الريح ..»

«الوطن» ومضة من ثلاثة أسطر يتناول فيها الشاعر فكرة

الانتماء الوطنى الذى يتشبث به الإنسان لأنها حقيقته المؤكدة،

والتي لا يتخلى عنها لحظة واحدة :

«إن تبعد عن وطنك

لا يبعد عنك

حتى فى خدر النوم ...»

والملاحظ فى مثل هذا الشكل من الومضات أن قيمتها الفنية

تتأكد أحياناً من البدهاء المفرطة التى يتحقق معها عنصر

المفارقة وهو أساسى فى آليات قصيدة الومضة كما نجد ذلك

فى ومضتى : «باقية أكثر منه» و«الوطن»، بينما تستمد

الومضات الأخرى قيمتها الفنية من خلال الصورة المحددة
الألوان والظلال، كما نلمس ذلك في مثل ومضتي : «عجب»
و«الفقد» .

ونتجاوز هذه الومضات باللغة القصير، إلى ومضات شعرية
أخرى أطول منها قليلاً بحيث تصل الواحدة منها إلى أربعة أو
خمس أسطر، فنجد تعبيراً فنياً أكثر دقة وأشد رحابة من حيث
التناول الشعري .

في ومضة من أربعة أسطر بعنوان «أود أن أطيّر»، يقول
كمال نشأت :

«أود أن أطيّر

لكن جذري موغل في التربة البوار

صعوده

نزوله إلى القرار ...»

في هذه الومضة تتصادم رغبة الإنسان في السمو والتحليق
مع طبيعته الأرضية التي تشده إلى الأرض، وتتبثق المفارقة هنا،
من انحدار الإنسان إلى أسفل الوقت الذي يتصور فيه صعوده
إلى الأعلى .

وفي صورة فنية بعيدة عن المباشرة وخطابية التقرير يصور
الشاعر الإرهاب الذي ساد الجزائر فترة من الزمن في ومضة

من أربعة أسطر شعرية بعنوان «مذابح الجزائر» يقول فيها :

«غرد يا عصفور الفجر الطالع

لكن براءة أغنيك

لن تحجب صرخة رعب

من طفل يذبح في (وهران) ...»

لمسة إنسانية رفيعة السميت فكراً وفتياً تدين الإرهاب في
الجزائر وتكشف فداحة مصائبه .

وعلى المستوى نفسه من بلاغة التصوير وبقته، مع إيجاز
التعبير وتكثيف العبارة صور الشاعر الفساد الذي تغلغل في
النفوس، بحيث

لم تصبح معه الممارسات الدينية ذات جدوى، يعبر الشاعر
عن كل هذه المعاني من خلال ومضة أخرى من أربعة أسطر
بعنوان (صلوا):

«صلوا ...

لن تسقط أمطار

أرضكم كفرت

مذ ماتت فيكم شيم الأحرار ...»

وأكتفى قبل الانتقال إلى نقطة أخرى بالإشارة إلى عدد آخر
من الومضات الموجزة، تمهيداً للانتقال إلى ومضات أكبر حجماً،

وهذه الومضات التي تحققت فيها طرافة المعنى وخصوصيته إلى جانب بلاغة التصوير ودقته هي : (الغريب، وكبرياء، والسر، والأيام الحلوة، وكلمات) .

وكلها لا تتعدى الأربعة أو خمسة الأسطر وفيها تتحقق قصيدة الومضة بكل آلياتها الفنية .

سأحاول قبل أن أقف عند عدد من قصائد الومضة التي أرى أنها بلغت شأواً فنياً عالياً من حيث الموضوع وطريقة تناول أن أشير إلى حقيقة لمستها في هذه القصائد.. تلك هي «إحكام البناء». فكل ومضة منها تمثل بناءً فنياً محكماً، فلا ترهل في الشكل، ولا زوائد تعبيرية تخل بإحكام هذا البناء، فكل لفظة في موضعها وكل صورة جزئية في محلها تماماً، والأمر الذي لا شك فيه أن الطبيعة الفنية لقصيدة الومضة تتطلب هذا الإحكام وهذا ما تحقق لشاعرنا الكبير بقدر طيب من هذه القصائد التي أود أن ألفت نظر القارئ إليها: قصيدة (الأبواب) وفيها تتحقق آلية السرد، فنحن منها إزاء ما يشبه بناء القصة القصيرة من حيث الشخصوص .

«الراوى والرجل الذى يشاركه فى السكن» .

ومن حيث الأحداث «ملاحظة الراوى أن الرجل الذى يشاركه السكن لا يغلق الأبواب عند الخروج»، من حيث الحوار «سؤال

الراوى لشريكه فى السكن عن سر ذلك ورد الساكن عليه». كل هذا نراه فى قوله :

«الرجل الذى شاركنى السكن لا يفلق الأبواب عند الخروج

سألته أجاب :

«إنك ابن هذه المدينة

لكل شىء باب

أما أنا

فموطنى الحقول

وبابى السحاب ...»

أما من ناحية لحظة التنوير فتشكلها «الجملتان الأخيرتان من الحوار السابق» .

إن هاتين الجملتين تكشفان عن عنصر المفارقة التى غابت عن الراوى - وهو بالطبع الشاعر - فهو ابن المدينة التى تحكمها قوانينها، أما الآخر فهو ابن القرية التى تحكمها الطبيعة، والطبيعة تتمرد على القوانين .

القصيدة الثانية التى تتحقق فيها الآلية السابقة، آلية السرد، قصيدة «السائل» التى يحكى لنا الشاعر من خلالها كيف أيقظه السائل فى يوم راحته، فما كان منه إلا أن أعطاه رغيماً .

«السائل الذى أيقظنى فى يوم راحتى

أعطيته رغيماً فردّه

أكان يطلب المزيد

أم ظن أنني أحتاجه؟

ولكن السائل رد الرغبة، فیتساعل الشاعر فی نهاية القصيدة كاشفاً عن عنصر المفارقة فی الحكاية :

«أم ظن أنني أحتاجه»

فالمتوقع أن السائل - لما نعرفه من طبيعة السائلین عندنا - قد رد الرغبة طمعاً فی المزيد، أما غیر المتوقع - وهنا تكمن المفارقة - أن يكون الرد بسبب إحساس السائل بأن المحسن أشد حاجة منه إلى هذا الرغبة .

وتتجلى براعة كمال نشأت الإبداعية من خلال قصيدة الومضة فی التقاطه لبعض مواقف الحياة العادية، فتتحول بین يديه إلى لحظات إبداعية أخاذة، من ذلك أن يصل إلى سماعك صوت أنثى خلال التليفون فتتوهج مشاعرك، ثم تكتشف أن هذا الصوت الجميل لم يكن يقصدك، فقد كان الرقم مغلوطاً.. وهنا المفارقة :

«كان الصوت النديان

أجمل ما يصدر عن إنسان

عبر التليفون

يختزل الموسيقى الكونية

سريان قضى

للهمس البض

يتخلل بعضى

ويجنح بعضى

عبر التليفون

هذا الصوت النديان

والرقم المفلوط»

وكما سبق أن تناولت شعر الغربة فى قصيدة الومضة عند
كمال نشأت من خلال أعماله الشعرية السابقة التى صدرت فى
مجلدين، أجد أن هذه الظاهرة الفنية تتجلى فى أكثر من ومضة
من ومضات ديوانه هذا الذى أقف معه الآن .

يقول فى ومضة بعنوان «كيف تسلل» :

«أغلقت الباب

لكن القمر الطالع

بين غصون الأشجار

دخل الغرفة.. نام

فوق فراشى

أغلقت الباب

فكيف تسلل دفة الوطن الغائب

ووجوه الأحباب ؟»

إن الإنسان فى الغربية يشتعل حيناً إلى دفة وطنه، والرغبة فى مصافحة وجوه أحبابه، فكان فى تسلل القمر إلى غرفته ونومه فى قراشه ما عوضه عن هذا كله، أليس القمر هو نفسه الذى كثيراً ما أطل عليه ليلاً وقت أن كان يعيش فوق أرض الوطن؟ فليس بغريب أن يتسلل إلى داخل غرفته فى الغربية حاملاً إليه كل ما يذكره بوطنه الغائب عنه، والقادم مع هذا القمر. والإنسان فى الغربية لا يستطيع التمييز بين الأشياء فالغريب أعمى ولو كان بصيراً - كما يقولون - والأشياء تتشابه فى نظر الواحد منا حين يبتعد عن وطنه، هذ الموقف الإنسانى يعبر عنه الشاعر متوسلاً بآليات قصيدة الومضة، فيقول فى قصيدة «الغربة» :

«أبيض صبح الحقول

أسود ليل الحقول

لكننى.. لا أعرف الفصول

ولست أرى ما أشاء

فمنذ غادرت دفة وطنى

تشابهت فى ناظرى الأشياء ...»

وفى هذا الجانب من الديوان الذى يتناول شعر الغربة يرسم
كمال نشأت فى واحدة من ومضاته الجميلة صورة «الغريب»
فيحقق فى ذلك قدراً كبيراً من التوفيق :

«يا نبتة عشب

طالعة فى جنب الشارع

تقتات الزحمة

مثقلة الأنفاس

مثلك مفترباً أطلع بين الناس ...»

إن الغريب لا يحس به أحد وسط زحام الحياة خارج الوطن،
وكم كان الشاعر موفقاً حين صور عشبة مهملة فى جانب
الشارع لا يأبه بها أحد .

فى لمسات سريعة، ويأقل قدر من الخطوط والظلال يرسم
الشاعر هذه الصورة الفنية الدقيقة، تمكنه من ذلك الخصائص
الفنية لشعر الومضة، التى تتوخى الإيجاز لا الإسهاب، والتى لا
تقف من التفصيلات الكثيرة إلا عندما من شأنه أن يجلو
الصورة ويوضح أبعادها الفنية قصيدة الومضة تمكن الشاعر
من التعبير عن أدق الأفكار فى صور فنية رفيعة، متجنباً
المباشرة والتسطيح، من ذلك مثلاً موقف الناس الآن من الموت،
هذا الموقف المتسم باللامبالاة.. بعكس موقف الناس منه قديماً

إن الشاعر يصور ذلك من خلال موقف إنساني معبر في
قصيدته «مثل قهوة الصباح» :

«حينما أرقد في صمت التراب
ثم لا أستطيع أن أصرخ (ماذا تفعلون؟)
يتركوني

كل أحبابي يعيدون
وفي الأعين جف الدمع
يستأنفون موكب الحياة

فالموت قد أصبح مثل قهوة الصباح ...»

واستطاع الشاعر من خلال قصيدة الومضة أن يقدم عدداً
من النماذج البشرية، بلمسات سريعة لم تخل بملامح الصورة
أى إخلال. من ذلك نموذج «المغرور المخادع» .

الذي رسم صورته بدقة قائلاً :

«أيها الأجوف كالطبل
أعشت العمر تخلق ترهات
لا.. لست كالطبل

فللطبل أغان مشرقات
أنت موميا فقدت تحيطها
بين هذى المومياوات ...»

بالمقدرة نفسها يرسم شاعرنا صورة «الألعبان» فى ومضة أخرى من ومضاته .

وكما وفق الشاعر من خلال ومضاته فى كشف هذه النماذج الشائنة وفضح ممارساتها غير الإنسانية، وفق الشاعر فى رسم صور نقيضة، لنماذج إنسانية تتسم بالنبل والشرف، من ذلك قصيدته «شاعر» التى يصور فيها ما يجب أن يتصف به الشاعر الحق :

«لم يزين صدره وهج وسام
شامخاً قد عاش ما بين الأنام
عمره الأبيض ترتيل اليمام
شاعر قد نام فى الترب
ولكن خطوه فوق الغمام»

ملاحظة أخيرة حول شعر الومضة فى تجربة كمال نشأت الإبداعية تتعلق بهذا الحس الإنسانى الدقيق الذى تلمسه فى كثير من المواقف الشعرية التى عبر عنها شاعرنا الفنان بقدر كبير من رهافة الإحساس وصدق الشعور .

ولعل هذا الحس الإنسانى الرفيع الذى يشيع فى مثل هذه التجربة الإبداعية هو ما يقربها من الإنسان فى أى موضع من الأرض، بحيث يسهل ترجمتها إلى العديد من اللغات، فتجد

صدى طيباً عند أبناء هذه اللغات، لالتقائهم جميعاً عند هذا
الحس الإنساني العام الذي تشبعت به هذه التجربة الثرية،
وكنموذج لذلك أسوق هذه الومضة التي اتخذ لها عنواناً «فى
صبح ممطر» :

«فى صبح ممطر

عصفور أزرق

مبتل الريش دخل الغرفة عبر الشباك

مذعوراً يغمض عينيه المتعبتين

يتهدل منه جناح مرتعش مجروح

حاولت الطفلة إمساكه

حلق فى الغرفة حتى فر من الشباك»

ظلمت اليوم

وغمامة ضيق تعرونى

أتساءل عن سبب الضيق

فتذكرت العينين المتعبتين

وجناحاً مرتعشاً مجروحاً فر من الشباك» ...

قصيدة جميلة تتحقق فيها إلى جانب هذا الحس الإنساني
الدقيق كل خصائص شعر الومضة لغة وتصويراً، مع هذا القدر
من التكثيف غير المخل .

ولعل أهم ما يميز هذه القصيدة هذا الاستخدام الفعال
لعنصر مهم من عناصر شعر الومضة سبقت الإشارة إليه هو
عنصر السرد والحكاية فنحن مع هذه القصيدة أمام ما يكاد أن
يكون قصة قصيرة مكتملة العناصر :

الزمان «في صبح ممطر» .

المكان «الحجرة والشباك»

الشخص «العصفور - الطفلة - الشاعر»

الأحداث «دخول الحجرة - حركة العصفور - محاولة الطفلة
إمساكه - تحليق العصفور في الغرفة - فراره - شعور الشاعر
بالضيق - تذكره السبب» .

لحظة التنوير «معرفة الشاعر سبب ضيقه - إنه فرار
العصفور من الحجرة التي حسبها ملاذ وأمانه» .

كل ذلك من خلال لغة شعرية ذات معجم شديد الإيحاء، ومن
خلال الصور الجزئية والصورة الكلية التي استطاع الشاعر أن
يوظفها من أجل إبراز الرؤية التعبيرية التي أراد أن يحملها إلينا .

وبعد فلا أعتقد أن شاعراً آخر قد استطاع كما استطاع
كمال نشأت - أن يعكف على هذا الفن الشعري - قصيدة
الومضة - فيبلغ فيه ما بلغه شاعرنا الكبير من إبداع فني
أصيل.

الهوامش

- (١) الأعمال الشعرية - مجلد (١) - ص ٤٨ .
- (٢) جراح تثبت الشجر - مجلد (١) - ص ٢٢ .
- (٣) العودة : الأعمال الشعرية (١) - ص ٣٦ .
- (٤) جراح تثبت الشجر - مجلد (١) - ص ١٧٧ .
- (٥) الأعمال الشعرية - مجلد (١) - ص ١٨٩ .

مجاهد عبد المنعم و شعر الحساسية المصرية

مجاهد عبد المنعم مجاهد من رواد قصيدة الشعر الحر، أو ما اصطلح على تسميته - فيما بعد - بشعر التفعيلة، إنه أحد مجموعة وضعت على عاقبتها تأسيس قصيدة عربية مصرية جديدة بعد مراحل مدرسة أبولو والديوان والرومانسية المصرية، وتضم قائمة هؤلاء الشعراء الرواد (الشرقاوى وعبد الصبور وحجازى وحسن فتح الباب وكمال نشأت والفيتورى والعنتيل وكامل أيوب وكمال عمار وكيلانى سند ومحمد الجيار وفتحي سعيد) .

وتتميز تجربة مجاهد الإبداعية فى مجال شعر التفعيلة بملامح خاصة سوف أتناولها بالتفعيل بملامح خاصة سوف أتناولها بالتفعيل فيما بعد .

وتتميز غالبية قصائد مجاهد فى هذا المجال من الناحية الموسيقية بحرصه على التقفية لدرجة أن عدداً كبيراً من هذه القصائد يلتزم فيه قافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها من ذلك مثلاً فى ديوانه «هكذا تكلمت العيون» قصائد «ولن يسأل عن ذنبه إنس ولا جان - أحزان البحر المتوسط - فانتازيا لوحة كوب الليمون - الدرس الأوف فى الحب - وقت للحب.. ووقت للعطف» .

بل إننى أستطيع أن أقول إنه يلتزم هذا النهج فى قصائد هذا الديوان، وعدد كبير من قصائد دواوينه الأخرى .

ظاهرة الوفاء فى تجربة مجاهد الإبداعية

تأخذ ظاهرة الوفاء فى تجربة مجاهد عبد المنعم مجاهد الإبداعية منحنيين : المنحى الأول وفاؤه لأسرته الصغيرة، زوجته وأولاده وأحفاده، أما المنحى الآخر فيتجلى فى وفائه لأصدقائه. ويتمثل وفاؤه لإصدقائه فى حرصه على إهدائهم دواوينه وقصائده، فهو يهدى ديوانه «الحب على جناح قوس قزح» إلى روح الشاعر والصديق كامل أيوب، كما يهدى مجموعة من قصائده إلى أصدقائه : محمود عبد العظيم، وفاروق شوشة، وعبد المنعم عواد يوسف، وكمال عمار، وكامل أيوب، ونزار قبانى، ومحمود القاضى، وسعيد محمد حسن، وصلاح

السباعى، ويدر نشأت .

أما وفاءه لأسرته فيتمثل بالإضافة إلى إهدائه أفراد أسرته بعض نواوينه وقصائده فى أنه يعبر عن مشاعره وأحاسيسه نحو أبنائه وأحفاده فى عدد من إبداعاته الشعرية، وفى الوقت الذى نجد مجاهد يهدى ديوانه «وثالثهما العشق» إلى «زاكية زوجة.. وصديقة.. ومصباح طريق)، كما يهدى مجموعة من القصائد إلى أخيه عادل وابنيه أمير وعبد المنعم، وإلى ابنتيه عفاف وفاطمة، وإلى أحفاده، نجد أنه يصور عواطفه نحوهم فى عدد من القصائد .

ومن القصائد التى تجسد هذا المحور المهم فى تجربة مجاهد الإبداعية، قصيدته (والأجداد يولدون أحفاداً) التى يهديها إلى حفيده : محمد خالد، والتى يستهلها بقوله :

«ولدت أنا ثانيةً لما جاء إلى الكون حفيدى ولهذا لم أصبح
جداً قبلت به عمرى الآتى ورأيت بأن العمر الآتى ليس بعيداً .

هو فى المهد أمير، وملائكة الحب تحوطه

وتغنيه نشيدا

هو فى المهد بسمته عصفور منطلق تغريدا

هو مثلى فى ساعة ميلادى لم يتحدد بعد ولكن

الفرح يكمله، ويحدد شكل ملامحه تحديدا

كانت كرماتى جفت.. مع مولده اهتزت ثانية

وتدلت بالفرح عناقيدا»

ما أروع هذه الصورة الفنية التى استطاع فيها شاعرنا أن يعبر باقتدار عن امتداد الإنسان فى أحقاد، وتجدد حياته بحياتهم .

أما قصيدته «مجنون عفاف» التى يهديها إلى ابنته عفاف فى يوم مولدها، فهى تعبير صادق عن إحساس أب مجنون بحبه لابنته وتعلقه بها، وفيها يقول :

«كملاك للطهر وادت تحيطك أجنحة الفجرية

ولهذا سميتك يا عنقود الضوء عفاف

غرق العالم فى الإثم ومن بين الأقدام الطينية

أنت تقلت إلى العالم جوهرةً بالطهر تشع

وتخلع عنها الأصدا ف

من أى مواد شكلك الرب أيا ذات الروح الذهبية

والأرض هنا حوالى يبست، فيها عطش وجفاف

لكك جنت فأهلاً بك فى هذى الدنيا الأرضيه

بل أهلاً بك فى القلب وفى الروح وفى الأعطاف»

يمثل هذه الرقة وعنوية الأسلوب يعبر شاعرنا عن استقبال

لميلاد ابنته الحبيبة .

وشاعرنا يجعل من أعياد ميلاد أبنائه وبناته مناسبات
لإبداعات شعرية حقة تخلو من مثالب شعر المناسبات لأنها
قصائد حقيقية تتحقق فيها كل آليات الشعر الصحيح من معجم
شعرى رفاف وتشكيل فنى بديع من خلال الصور الدقيقة التى
تعبر عن رؤية الشاعر بصدق .

نجد ذلك فى قصيدة «أغنية للسلام.. أغنية لابنتى» التى
يهدىها إلى ابنته فاطمة فى عيد ميلادها الثالث، كما نلمس هذا
أيضاً فى قصيدة «الفقير الذى أصبح أمير الأمراء» والتى
يهدىها إلى ابنه أمير فى عيد ميلاده الحادى عشر .
كما يتحقق الأمر نفسه فى قصيدة «الحارس الذى امتشق
حسامه» التى يهدىها إلى ابنه عبد المنعم فى عيد ميلاده الخامس
عشر .

والملاحظ فى قصائد مجاهد عبد المنعم مجاهد التى يصور
فيها عاطفته نحو أبنائه أمران :

الأول تجسيد ما يرجو أن يتحقق للإنسانية على يد هؤلاء
الأبناء من خير، والأمر الثانى إحساسه بتجدد حياته وانتعاشها
بعد أن ران عليها اليأس والإحباط، وكأن فى ميلاد هؤلاء الأبناء
ميلاداً جديداً للشاعر .

يقول فى قصيدة «الحارس الذى امتشق حسامه» التى

يهدبها إلى ابنه عبد المنعم :

«وأنت إلى الدنيا بقت ساعتها داخل روى أجراسى

كانت شمس حياتى غربت وعلى الدنيا أعلنت

أنا إفلاسى

لكنك جئت إلينا وجهاً ضحاكاً فتمايلت الدنيا بالحب

كما العود المياس

ولهذا من خضرة عينيك

نسجت أنا غصن الزيتون وتوجت به راسى»

ولا أعتقد أن شاعراً من جيل شاعرنا مجاهد عبد المنعم قد تحققت فيه هذه الظاهرة الفنية كم تحققت عنده. ربما ترد على ذاكرتنا قصيدة «نامت نهاد لكمال نشأت» إلى جانب «عيون منار لحسن فتح الباب» مع قصيدة «ولدى علاء لعبد المنعم عواد يوسف» .

لكن أن يتحقق هذا القدر الكبير من الإبداع فى هذا الجانب كما لمسنا ذلك فى تجربة مجاهد الإبداعية، فهو الأمر الذى يستوجب التسجيل والرصيد، والوقوف أمامه طويلاً مثلما وقفت.

الرب فى تجربة مجاهد الإبداعية :

يشكل الرب المحور الأساسى فى تجربة مجاهد عبد المنعم الإبداعية، ولا أدل على ذلك من أن يكون ديوانان من النواوين

الثلاثة التي أضعها تحت يدي لإعداد هذه الدراسة من بين دواوين مجاهد الأربعة التي صدرت حتى الآن يدور عنوانهما حول الحب، وهذان الديوانان هما : «الحب على جناح قوس قزح» و«ثالثهما العشق» .

ومن حق مجاهد أن يخلص للحب هذا الإخلاص، فلا أحس أن ظاهرة إنسانية في حياة الناس لها مثل حضور الحب، ولا غرو أن يصبح الموضوع الأغلب على إبداع الشعراء منذ أقدم العصور حتى الآن .

ورؤى الحب تأخذ مسارات متعددة، وتتشكل أشكالاً متميزة، وتأخذ صوراً متعددة في تجربة مجاهد بحيث لا يقع في مزلق التكرار ورتابة التعبير .

والحب عند مجاهد حب سماوي، ينطلق إلى الأفاق العلوية، وهو غير الحب الذي يشيع في شعر شبان المبدعين هذه الأيام مرادفاً للجنس والشهوة.. الحب عند شاعرنا عالٍ معلق بقوس قزح تتماوه فيه ألوان الطيف، فهو نزوع سماوي نحو العتبات القدسية :

«يا نجمة حبي، يا نجمتي القطبية
في ليلة حبٍ والنيا تمطر قسوتها الشتوية لمح القلب ضياك
فقادر مطرحة ..

من ساعتها ما عاد القلب إلى
ناديت عليه فقال «الآن أنا أبدأ رحلة حب للأفلاك العلوية
قلت له «إن الدرب طويل وهو بلا أى إشارات خبرنى كيف
ستخترق السحب الداكنة الحالكة الليلية»

قال الحب : سيمنحنى فى الطيران جناحين ..
والحبيبة أو المعشوقة عند مجاهد هى أيضا كائن سماوى
علوى، غير هذه الكائنات البشرية التى تذب فوق الأرض،
والتوجه إلى مثل هذا الكائن السماوى والميل نحوه يقترن
بالقداسة، وهذه المنحة القدسية التى وهبها الحب للإنسان
تستوجب صلاة الشكر لله الذى منح البشر نعمة الحب :

«يا صاحبتى : سجد الحب على سجادة عينيك وصلى صلى
لله وصلاة الشكر على أن أوجده فى الدنيا أصلاً ولقد ثنى صلى
لله! أربع ركعات شكراً أيضاً لله

بأن أوجده فى عينيك

وخشية أن تحرقه الشمس بعينيك

اتخذ له من أهدابك ظلاً

هو ذا الحب يحبك.. ذلك أنك جنتت الحب

وحوله حسن جمالك طفلاً»

وسن الصور الفنية الرائعة عند مجاهد عبد المنعم أن يجعل

من الحب طفلاً أسطورياً بالغ الجمال، طفل تشكل هيئته الملامح
الملائكية، تغذيه أسمى المشاعر، ويرضع من أنبل الأحاسيس
فيتجلى فى صورة سماوية لا يقدر على رسمها إلا قلم صناع
كقلم مجاهد الشعري :

«رضى الله عليه

فلد زوّج عينيك لعينى

فى لحظاتٍ أنتِ وضعتِ لنا طفل الحبّ

أتانا يجملب من حسن جمالك للحب جمالاً ربانيا

إنى أحسد طفلى.. فى ساعة مولده ما جاء هزلاً

بل جاء عفا

فلقد أَرْضعتِ الطفل عصير الرمان، وأنتِ تضمين الطفل إلى

نهديك، فربرب منه الوجه وأصبح ودياً .»

ولا أترك ظاهرة الحب فى تجربة مجاهد الإبداعية دون
الإشارة إلى واحدة من قصائده الجميلة التى يعدد فيها لبذكاء
وفن درجات الحب. هذه القصيدة هى «الدرجات العشر للحب»
التى يعدد فيها شاعرنا من خلال حوار بين إله الحب والعاشق
درجات الحب العشر وهى «الميل، التعلق، الكف، العشق،
الشغف، اللوعة، الوجد، التيم، السقم، الوله» ويختتم الشاعر
قصيدته بقول العاشق مخاطباً إله الحب :

هل أن لقلبي أن يبصرك؟ وهل فى زمرة من عشقوا قلبي
محشور ؟

قال له الحب توقف.. لن تبصرنى وأنا أعمى، لن تبصرنى إلا
لو يرتد لعينى النور

لن تجدى الدرجات العشر فما زالت أعلى الدرجات ولم تصعد
بعد إليها وعليها الجنة والموى والآيات الكبرى وبنات الحور .
إنك أخطأت فقد جئت إلى وحيداً

لم تأت بصاحبة القلب، وإنى لا أظهر إلا العشاق
اثنين اثنين، وذنبك عندي ليس بمغفور

مسكين أتعبك طلوع الدرجات، وكنت الأعمى
لكنى سأسامحك وسوف أدلك :

كيف ترى ترقى آخر درجات الحب
فإنى والله أراك على الحب صبور

آخر درجات الحب هيام وهو مقام المومنين والمحظوظين
من الصفوة، كان أعد لهم وهو عليهم مقصود .»

يمثل هذه العنوية وطرافة التصوير وابتكار المواقف تناول
مجاهد موضوع الحب والعشق فى تجربته الإبداعية، فأتى
بصور جديدة وأساليب فريدة تختص به وجده دون غير من
المبدعين .

الحساسية المصرية فى شعر مجاهد :

فى تصورى أن مجاهد عبد المنعم يقف بين الشعراء المصريين نسيج وحده، بحيث يشكل ظاهرة أسلوبية خاصة به، هى ما يمكن أن أطلق عليه الحساسية المصرية، وتتبلور هذه الحساسية فى نوع من الصياغة تشى بالروح المصرية : فى تركيب الجملة ونوع المفردات وطريقة التعبير، وهى صياغة ينفرد بها مجاهد - وإن سار خلفه فيها بعض المقلدين - بحيث لا يمكن أن تخطئها الذائقة، فتكتشف للقراءة الأولى أننا أمام قصيدة لمجاهد.

انظر إلى هذه اللقطة الشعرية كمثال :

«لم يبعث لى صحبة وردٍ أو يبعث لى رسالةً

فضل أن يأتى.. دق على الباب وفى الشراعة

شفت حبيبي وعرفت خياله»

وانظر إلى هذا المقطع :

«جاء العواد جميعاً فى مرضى زارونى إلاكا

حملوا لى باقات الورد كما حملوا لى باقات الود

وقد سقطت منهم لما شاقوا فى وجهى الإنهاكا

قالوا : يبيو أنا فى الحب حسدناك .»

وانظر إلى هذا المقطع :

«طول حياتى وأنا أتمنى أن يشرح ربى لى صدرى

ويسر لى أمرى

فإذا بالله يهادينى خضرة عينيك ويفتحها

فى وجهى ويروحى تسرى

تفتح للقلب شبابيكاً حتى تدخلها الحرية أنساماً

فتعالى يا سنبلتى حتى أمنع عن بيتى عين الشر مع الحسرة

فأنا طول حياتى مأخوذ بالنظرة

لكن هذى المرة إنى قرح بالنظرة

فهى تحوطنى تمنع عن عين القلب سهاماً»

لاحظ العبارات التى وضعت تحتها خطوطاً لترى مدى

سريان الروح المصرية فيها صياغةً وتعبيراً .

من سمات الحساسية المصرية عند مجاهد استخدامه لتعابير

شعبية يسلكها ضمن تراكيبه الفصيحة دون تعمد فتنساب

العبارة فى ضفيرة واحدة يمتزج فيها العامى بالفصحى وأشيأ

بهذه الحساسية المصرية التى أسلفت الإشارة إليها .

«سبحان الخلاق

من خلق الحب لعينى، ومن خلق لعينيك الأشواق

يا وعدى.. يا وعدى.. يا نجمة سعدى

درت بأفقى بالحب وبالود

وبالحب وبالود أمامى تتسع الآفاق .

لاحظ استخدام عبارة «يا وعدى يا وعدى» بطبيعتها الشعبية
أخذة مسارها وسط التعبير الفصيح .

وتتجلى الحساسية المصرية كأسطع ما تتجلى فى قصيدة
«والله اشتقتنا يا زين» التى يهديها إلى رائد من رواد الحساسية
المصرية فى السرد المصرى هو «بدر نشأت» : والذى يصفه
مجاهد مسهماً فى تطوير أدبنا المصرى :

«ما زلت أحبك يا زين

البحر على خاطر والعين

أهجر لو عشر سنين

لكن عد يا صاحب قلبى

يا مالك روى يا زين

الليلة إياها زينا الدار

ودعونا فيها الجارة والجار

أختى خطبوها الزوار

ورأيتك فى الفرحة فرحة

رقت فى روى فى الدار»

وتستمر القصيدة ناضجة بالحساسية المصرية التى تتجلى

فى مثل هذه العبارات :

« من ساعتها والعين عليك - ما شلت العين وبين يديك طارت
روحى - قلت الزين صلاة الزين - ووضعت العين عليك - ياما قلبنى
قال لقلبنى - جاءتها أمى بالمنديل - لفته على الخصر - الطبلية
دارت يا ليل - درت مع العود الملفوف - مال الخصر على - كلمنى
بالحاجب والعين - رشت أمى الملح على الزوار - يا ليلتنا أنس فى
الدار - من ساعتها قلبنى فى النار - شفت السعد عليه سنين»

فى هذه القصيدة تنساب العبارات ذات الإيحاءات الشعبية
المصرية فى سياقها الصحيح وسط العبارات ذات الطبيعة فى
سياقها الصحيح وسط العبارات ذات الطبيعة الفصيحة محققة
الانسجام بين الفصحى والعامية بشكل بديع .

ولما كان المرحوم كامل أيوب يمثل هو الآخر قطباً آخر من
أقطاب الحساسية المصرية كان طبيعياً أن يهدى إليه مجاهد
ديوانه العامر بهذه الحساسية «الحب على جناح قوس قزح» ،
كما أهدى إليه إحدى قصائد ديوانه «وثالثهما العشق» وهى
قصيدة «توحيد» التى تتجسد فيها - بصورة موجزة - ملامح
الملحمة الشعبية. وفيها يستخدم مجاهد آلية السرد من خلال
صياغة أسلوبية تشى بالروح المصرية ليقدم لنا حياة امرأة
مصرية من الطبقة الكاسحة بكل أفراحها وأحزانها وانتصاراتها
وانكسارتها، وكأننا إزاء حوتة مصرية كاملة العناصر .

وأكتفى بهذا المقطع من قصيدة «توحيد» الذى يرسم فيه
مجاهد - بدقة - ملامح توحيد كائناتى تتفتح للحياة .

«كبرت توحيد فى الحى

وتكرر فى صمت نهدان

نبتا فى فرع الرمان

فى العود السارح

الوجه صباح كالقشدة

وكأن البدر تنزل يوماً

فلقد أعطاه خده

خذك نور يا تويده

وإذا المرء رأها لا يملك إلا التتهيدة

امشى يا تويده

هزى الحلق الهسهاس

نورى فى عين الناس»

وهكذا استطاع من خلال هذه الحساسيات المصرية معجماً

وصياغة وتصويراً أن يشق له درباً خاصاً به من خريطة شعرنا

المصرى الحديث .

المحتويات

5	اهداء.....
7	تقديم
11	صلاح عبد الصبور وشعره العاطفى.....
25	كامل أيوب وقيوده التى لا ترى
43	حسن فتح الباب ومأزقه بين المهنة والهوية.....
57	محمد مهران السيد وعمر من الشعر الجميل
79	عبد القادر حميدة وتجليات الرومانسية فى شعره
89	محمد أحمد حمد بين جمال الشكل وخصوصية المحتوى.....
97	عبد الله السيد شرف والولد الذى يتهجى الضوء.....
107	عيد صالح ورسوخ البناء الموسيقى لتجربته.....
117	مصطفى العايدى والدخول إلى جزر الإبداع.....
127	عبد الناصر عيسوى وتوهج النار فى قصائده
137	شريف رزق والإبداع عبر عزلة الانقراض
147	أشرف أبو جليل : وشجرة بداياته

عبد الفتاح شهاب الدين بين رحابة الرؤية وثراء المضمون.....	153
أوفى عبد الله الأنور : ومزماره المنكفى	173
حسين على محمد والتوجه السلامى فى الشعر الحديث...191	
كمال نشأت وتكثيف التجربة.....211	
مجاهد عبد المنعم مجاهد شعر الحساسىة المصرىة....235	
المستوى	251

صدر فى السلسلة

- ١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية د. سيد حامد النساج
- ٢- مسرح الثقافة الجماهيرية..... فؤاد دواره
- ٣- بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤- معنى الفن تأليف هريت ريد
ترجمة : سامى خشبة
- ٥- روايات عربية معاصرة د. كمال نشأت
- ٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر د. حسين على محمد
- ٧- فى نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨- سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩- ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١- مقدمة فى نظرية الأدب تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢- الوتر والعازفون د. حلمى سالم

- ١٣- الإنسان بين الغربية والمطاردة محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥- فى القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦- نجيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧- النقد المسرحى فى مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجي
- ١٨- قضايا المصر المعاصر د. أحمد سخسوخ
- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون د. شاكر عبد الحميد
- ٢١- المرئى واللامرئى د. رمضان بسطاويسى
- ٢٢- المعنى المراوغ د. رشيد العناني
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاسيكيات السينما على أبو شاذى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الحداثة د. محمد عبد المطلب

- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للاكمال دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتمرّداً يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ على أبو شادى
- ٤١- أحزان الشعراء محمود حنفى كساب
- ٤٣- لسانيات الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٤٤- دراسات فى المسرح المعاصر محمد السيد عيد
- ٤٥- تقابلات الحدائى د. محمد عبدالمطلب
- ٤٦- دراسات مؤتمر الأقاليم (الجزء الأول)
- ٤٧- دراسات مؤتمر الأقاليم (الجزء الثانى)
- ٤٨- اغلّص والضحية محمود نسيم
- ٤٩- العرض المسرحى حمادة ابراهيم
- ٥٠- من الصوت الى النص د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١- الأفلام المصرية كمال رمزى

- ٥٢- أزمة الشعر مجموعة مؤلفين
- ٥٣- من أساليب السرد العربي المعاصر د. مدحت الحجار
- ٥٤- أساليب الشعرية د. صلاح فضل
- ٥٥ - ثقافة المقاومة مجموعة من المؤلفين
- ٥٦ - دراسات في الدراما والنقد حمادة إبراهيم
- ٥٧ - الحراك الأدبي أمجد ريان
- ٥٨ - ثورة الأدب محمد حسين هيكل
- ٥٩ - تيار الوعي في الرواية المصرية د. محمود الحسيني
- ٦٠ - ألوان من النقد الفرنسي المعاصر محمد على الكردي
- ٦١ - قراءة الأدب عبر الثقافات د. ماري تريز عبد المسيح
- ٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ كمال رمزي
- ٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل د. صلاح السروي
- ٦٤ - البحث عن طريق جديد عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥ - الثقافة والاعلام مجموعة مؤلفين
- ٦٦ - رحلة الموت في أدب نجيب محفوظ حسين عيد
- ٦٧ - مقدمة في نظرية الأدب د. عبد المنعم تليمة
- ٦٨ - ما وراء الواقع ادوار الخراط
- ٦٩ - بشر العسل حاتم الصكر
- ٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزي

- ٧١ - مصر المكان محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب علي أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد علي أدهم
- ٧٤ - المسرح المصرى الحديث حمدى عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضيئة محمد ابراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدى د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع د. رمضان بسطاويسى
- ٧٩ - استراتيجية المكان د. مصطفى الضبع
- ٨٠ - علم الجمال الأدبى سامى اسماعيل
- ٨١ - مرادفات من ورق د. صبرى حافظ
- ٨٢ - المأزق العربى ومواجهة التطبيق مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية مجموعة من المؤلفين
- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناسق فى شعر السبعينيات فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزى
- ٨٩ - بلاغة الكذب د. محمد بدوى

- ٩٠ - التراث والقراءة ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية فى مصر د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم... د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر د. محمد على الكردى
- ٩٥ - مدرسة البعث عبد العزيز الدسوقى
- ٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال عبد العزيز موافى
- ٩٧ - شعر الحداثة فى مصر إدوارد الخراط
- ٩٨ - سايكولوجية الشعر نازك الملائكة
- ٩٩ - رواية التحولات الاجتماعية أمجد ريان
- ١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة د. مراد مبروك
- ١٠١ - تأويل العابر البهاء حسين
- ١٠٢ - الفلسطينيون والأدب المقارن عز الدين المناصرة
- ١٠٣ - أنساق القيم طلعت رضوان
- ١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥ - التجريب فى القصة هيثم الحاج على
- ١٠٦ - لغة الشعر الحديث د. مصطفى رجب
- ١٠٧ - الوعى الحضارى وأساطير التصور ناجى رضوان
- ١٠٨ - كبرياء الرواية محمود حنفى كساب

- ١٠٩- الرواية والمدينة د. حسين حمودة
- ١١٠- الحضور والحضور المضاد عبد الناصر هلال
- ١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى شخات محمد عبد المجيد
- ١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع د. ألفت الروبى
- ١١٣- روائى من بحرى حسنى سيد لبيب
- ١١٤- بلاغة السرد د. محمد عبد المطلب
- ١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ د. أحمد مجاهد
- ١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ د. أحمد مجاهد
- ١١٧- وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ... د. محمد نجيب التلاوى

الأعداد القادمة

الإبداع والحرية	رمضان بسطاوي
أوراق ومسافات	حسن الجوخ
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين	محمد مهدى الشريف

رقم الإيداع: ٢٠٢٢/٢٩٣٤.

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)

6

Bibliotheca Alexandrina



0423452



الشمس
جنوباً ونصف